

Univerzita Karlova Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mariia Dolgushina

Východoevropská studia (Ruský jazyk a literatura)

Особенности перевода литературы жанра фэнтези с английского языка
на русский

Specifika překladu literatury v žánru fantasy z angličtiny do ruštiny

Peculiarities of the fantasy literature translation from English into Russian

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Stranz-Nikitina, Ph.D.

Prohlášení

Odevzdáním této diplomové práce na téma **Specifika překladu literatury v žánru fantasy z angličtiny do ruštiny** potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17.12.2023

Poděkování

Я хотел бы выразить искреннюю признательность доктору филологических наук Карлова университета Веронике Петровне Штранц-Никитиной за невероятную поддержку, оказанную в процессе написания этой дипломной работы. Ценные замечания, советы и профессиональное руководство Вероники Петровны имели огромное значение для успешного завершения этого проекта, а отзывчивость и доброжелательность создали комфортную атмосферу для обсуждения идей.

АБСТРАКТ

Данная дипломная работа посвящается особенностям перевода литературы жанра фэнтези с английского на русский язык и изучает эти особенности на примере нескольких литературных произведений. Работа разделена на теоретическую и практическую части. В первой части собраны теоретические основы перевода литературы в выбранном жанре на основе тематических работ русскоязычных и англоязычных авторов. Здесь также разбираются лексические и грамматические особенности литературы в жанре фэнтези, виды и классификация переводческих трансформаций. Отдельная глава посвящена проблемам и затруднениям, с которыми встречаются переводчики, которые занимаются литературой исследуемого жанра.

Вторая часть работы содержит анализ переводческих трансформаций, прежде всего лексических и грамматических, в переводе выбранных произведений. Главной целью работы является сравнение подходов переводчиков к разным поджанрам фэнтези, таким как волшебное, городское и юмористическое фэнтези, что позволяет выявить специфические особенности перевода каждого поджанра. На основе проведенного сравнения в работе будет выявлено, какие конкретно переводческие трансформации преобладают в произведениях выбранных поджанров.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Литература, перевод, переводческие трансформации, фэнтези, поджанры фэнтези.

ABSTRACT

This thesis is devoted to the peculiarities of translating fantasy literature from English into Russian and studies these features on the example of several literary works. The paper is divided into theoretical and practical parts. The first part contains the theoretical foundations of the translation of literature in the chosen genre based on the thematic works of Russian-speaking and English-speaking authors. Lexical and grammatical features of fantasy literature, types and classification of translation transformations are also analysed here. A separate chapter is devoted to the problems and difficulties encountered by translators who deal with the literature of the genre under study.

The second part of the work contains an analysis of translation transformations, primarily lexical and grammatical, in the translation of selected works. The main purpose of the work is to compare the approaches of translators to different fantasy subgenres, such as magical, urban and humorous fantasy, which allows us to identify the specific features of the translation of each subgenre. Based on the comparison, the work will reveal which specific translation transformations prevail in the works of the selected subgenres.

KEYWORDS

Literature, translation, translation transformations, fantasy, fantasy subgenres.

Obsah

Введение	6
1 Теоретические основы перевода литературы в жанре фэнтези	9
1.1 Фэнтези как литературный жанр и его поджанры	9
1.1.1 Поджанры фэнтези	15
1.2 Ключевые работы в жанре фэнтези	21
1.3 Лексические и грамматические особенности литературы в жанре фэнтези	24
1.4 Главные виды переводческих трансформаций	32
1.5 Классификация переводческих трансформаций	36
1.5.1 Лексические трансформации	37
1.5.2 Грамматические трансформации	43
1.5.3 Лексико-грамматические трансформации	46
1.6 Проблемы и затруднения при переводе литературы в жанре фэнтези	50
1.6.1 Перевод имен собственных	52
2 Анализ переводческих трансформаций в переводе выбранных произведений	57
2.1 Лексические переводческие трансформации	58
2.1.1 Транскрипция и транслитерация	58
2.1.2 Калькирование и полукалькирование	61
2.1.3 Модуляция	64
2.1.4 Конкретизация	69
2.1.5 Генерализация	72
2.1.6 Лексические добавления и опущения	76
2.1.7 Контекстуальная замена	81
2.2 Грамматические переводческие трансформации	83
2.2.1 Дословный перевод	83
2.3 Разделение и объединение предложений	85
2.3.1 Перестановки	88
2.3.2 Грамматические замены	92
2.4 Лексико-грамматические трансформации	94
2.4.1 Антонимический перевод	94
2.4.2 Экспликация и импликация	96
2.4.3 Компенсация	101
2.5 Результаты и заключение	104
Seznam použitých informačních zdrojů	108

Введение

За последние десятилетия литературный жанр фэнтези завоевал огромную популярность, став одним из самых востребованных среди аудитории самого разного возраста и интересов. Серии книг, киноэкранизации, видеоигры, настольные ролевые игры и многие другие сферы развлечений пополнились магическими историями, населенными драконами, эльфами, волшебниками и другими необычными персонажами. Но столь масштабное распространение литературы этого жанра не было бы возможно без качественного и грамотного перевода. Ведь перевод фэнтези-произведений – это сложный процесс, требующий не только глубоких знаний исходного и целевого языков, но и понимания специфики культурного и исторического контекста, в рамках которого создавалось произведение. Именно поэтому задачей переводчика, работающего в этом жанре, становится не только передача смысла и эмоциональной окраски текста, но и сохранение его уникальности, атмосферы волшебства и приключений. Особую сложность здесь представляет и то, что в языке перевода часто отсутствуют полные аналоги определенных лексем, которые бы могли передать характеристики культурных реалий. Это требует от переводчика кропотливой работы по части подбора наиболее подходящей переводческой трансформации, а также сохранения оригинального авторского стиля текста.

С учетом вышеуказанных аспектов тема особенностей перевода литературы жанра фэнтези с английского на русский язык представляется нам очень актуальной. Главной целью данной дипломной работы является сравнение подходов к переводу текстов разных поджанров фэнтези на примере выбранных книг. В ходе работы мы также рассмотрим специфику фэнтези как литературного жанра и выявим главные проблемы и затруднения, с которыми сталкиваются переводчики, работающие с фэнтези-произведениями.

На пути к достижению поставленной цели работа призвана выполнить несколько задач:

- 1) Определить наличие или отсутствие в анализируемой литературе жанра фэнтези и его поджанров всех типов переводческих трансформаций;
- 2) Определить наличие или отсутствие в анализируемой литературе жанра фэнтези особенностей применения переводческих трансформаций в целом;
- 3) Сопоставить особенности применения переводческих трансформаций в отдельных поджанрах фэнтези.

Дипломная работа будет разделена на несколько глав. В первой главе мы разберем теоретические основы перевода литературы в жанре фэнтези. Здесь будет приведена характеристика фэнтези как литературного жанра и будут описаны его поджанры. Далее мы планируем рассмотреть ключевые работы в данном жанре а также лексические и грамматические особенности фэнтези-произведений. Особое внимание планируется уделить главным видам переводческих трансформаций и их классификации. В конце теоретической части мы опишем проблемы и затруднения, которые возникают у переводчиков в процессе перевода.

Информация для данной дипломной работы будет собрана в рамках обзора научной литературы, прежде всего русскоязычных, но также и англоязычных авторов, которые посвятили свои работы лингвистическим особенностям русского языка и проблематике перевода литературы на русский язык. Однако в ходе предварительного анализа нами было отмечено, что информация о поджанрах фэнтези в научной литературе представлена незначительно. В связи с этим информацию о поджанрах фэнтези планируется почерпнуть главным образом из интернет-источников.

В практической части работы мы проведем анализ переводческих трансформаций в переводе выбранных произведений. Этот анализ планируется реализовывать поэтапно. Для исследования нами были отобраны произведения трех поджанров фэнтези – волшебного, городского и юмористического – переведенные с английского языка на русский язык. Каждый поджанр будет репрезентирован двумя произведениями, однако для анализа мы планируем, использовалось несколько переводов одних и тех же книг, что, возможно, позволит нам дополнительно выявить различия в подходах конкретных переводчиков.

В категорию волшебного фэнтези войдут два перевода первой книги из серии Дж. Роулинг о Гарри Поттере „Гарри Поттер и Философский камень“, а также два перевода книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“. Городское фэнтези будет представлено первой книгой из одноименной серии романов „Сумерки“ С. Майер и первой книгой из серии К. Клэр „Орудия смерти“ под названием „Город костей“. Переводческие трансформации юмористического фэнтези будут разобраны на примере первой книги из серии „Плоский мир“ Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ и первой книги из серии „Ксанф“ А. Энтони „Чары для Хамелеоши“.

Выбор этих книг был связан с тем, что они наглядно отображают работу переводчиков разных поджанров фэнтези с оригинальным текстом, а также использование одних и

тех же трансформаций в различных контекстах. При этом еще перед проведением анализа весь материал был предварительно изучен на предмет наличия в нем специфической лексики, стилистических особенностей, а также иных релевантных с точки зрения перевода особенностей мира, созданного автором.

С точки зрения методологии мы остановились на методе качественного анализа с упором на функции использования переводческих трансформаций. Это значит, что исследование будет проводиться путем сопоставления исходного текста и его перевода на русский язык, а также путем сравнения различных переводов на русский язык одного и того же текста. Особое внимание мы хотели бы уделить тем местам, где переводчик решил внести изменения, адаптировать или трансформировать исходный текст.

Все выявленные трансформации будут систематизированы и классифицированы согласно известным категориям переводческих трансформаций. На основе полученных результатов в работе будут определены особенности использования различных трансформаций в каждом исследуемом поджанре фэнтези-произведений.

1 Теоретические основы перевода литературы в жанре фэнтези

1.1 Фэнтези как литературный жанр и его поджанры

Понятие „фэнтези“ как жанра широко распространилось благодаря массовой культуре прошлого века, однако явления, попадающие под это определение, были известны задолго до этого. Слово „фэнтези“ переводится с английского языка как „вымысел“ или „фантазия“, однако его суть выходит далеко за рамки этих понятий.

Определение понятия „фэнтези“ дали несколько российских авторов. С. П. Белокурова описывает фэнтези как разновидность жанра фантастика и как *„произведения, изображающие вымышленные события, в которых главную роль играет иррациональное, мистическое начало, и миры, существование которых нельзя объяснить логически“*.¹ Автор делает акцент на том, какую роль занимает фэнтези среди других литературных жанров, отмечая, что оно является разновидностью фантастики. Существует, однако, и мнение, что фэнтези является самостоятельным литературным жанром, который стоит в одном ряду с фантастикой. Об этом говорят, в частности, А. П. Садохин и Т. Г. Грушевицкая, которые подчеркивают, что фэнтези развивается параллельно с фантастикой, а не на ее основе.² Подобным образом фэнтези определяет и С. А. Кузнецов, который говорит о фэнтези как о собирательном понятии. Он поясняет, что речь идет о литературном жанре, в котором существуют герои с невероятными способностями, обитающие и действующие в социальной и природной среде.³

В некоторых других словарях также можно найти определения, похожие на те, что были описаны С. П. Белокуровой и С. А. Кузнецовым. Например, в Большом энциклопедическом словаре фэнтези представлено как *„жанр литературы и искусства, примыкающий к научной фантастике, но в более свободной, „сказочной“ манере использующий мотивы дальних перемещений в пространстве и времени,*

¹ БЕЛОКУРОВА С. П. *Словарь литературоведческих терминов*. – Санкт-Петербург: Паритет, 2007. – 320 с. С. 273.

² САДОХИН А. П. и ГРУШЕВИЦКАЯ Т. Г. *История мировой культуры*. – Москва, Литрес. 2022. – 976 с. С. 880.

³ КУЗНЕЦОВ С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. – Первое издание изд. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998. – 1534 с. С. 578.

инопланетных миров, искусственных организмов, мифологию древних цивилизаций“.⁴ Т. Ф. Ефремова также говорит о фэнтези как о литературном жанре, который сочетает в себе черты фантастики, мифа, эпоса и сказаний.⁵ Таким образом большинство вышеупомянутых авторов сходятся во мнении, что фэнтези представляет собой самостоятельный литературный жанр. Однако то, что именно стало прототипом фэнтези, до сих пор является предметом литературных споров.

А. И. Симонов⁶, В. А. Суханов, а также коллектив авторов книги „Мобилизованное средневековье“⁷ сходятся в том, что фэнтези представляет собой многогранный феномен, в основу которого легли элементы сразу нескольких литературных жанров и литературных форм. По их мнению, фэнтези построено на мифах и древних сказаниях, эпосе, сказках и легендах о великих героях. Как пишет Севиндж Али-Кызы, фэнтези, как вид фантастической литературы, „основан на использовании мифологических и сказочных мотивов, ведущих свою историю от мифов Древней Греции, средневековых эпосов, романов и легенд, связанных с королем Артуром, китайских, японских и корейских повестей и сказаний“.⁸ В. И. Хомяков также говорит о том, что в произведениях жанра фэнтези присутствуют сказочные и мифические мотивы, а также элементы народного эпоса, приключенческого, рыцарского и готического романов.⁹ Из этого следует, что фэнтези включает в себя элементы различных литературных форм и жанров, которые могут проявляться в разной мере в каждом конкретном произведении.

В связи с этим для нашего исследования представляет интерес то, как именно каждый из вышеупомянутых элементов отображен в жанре фэнтези. В. В. Кадычегова делает акцент на происхождении жанра и подчеркивает, что он сильно связан с культурными традициями и обычаями народов, которые были запечатлены в древних сказках. По ее мнению, появлению этого жанра способствовали рыцарские романы эпохи Средневековья. Местом действия в них являлось некое вымышленное королевство, где сильные и отважные рыцари боролись против чудовищных великанов, злодеев и

⁴ БЕЛОКУРОВА С. П. *Словарь литературоведческих терминов*. – Санкт-Петербург: Паритет, 2007. – 320 с. С. 273.

⁵ ЕФРЕМОВА Т. Ф. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. – Москва: Русский язык, 2000. С. 170.

⁶ СИМОНОВ А. И. Фэнтези: экскурс в историю. *Уфимская литературная критика. Выпуск 3*. – Уфа: Литрес, 2022. С. 55.

⁷ *Мобилизованное средневековье. Том 1 Медиевализм и национальная идеология в Центрально-Восточной Европе и на Балканах*. Коллектив авторов. 2021. – 476 с. С. 115.

⁸ СЕВИНДЖ АЛИ-КЫЗЫ С. «Средиземье» Джона Толкина. *Модернизация научных исследований*. – Горловка: XXI Международная научно-практическая конференция. 2012. – 235 с. С. 72.

⁹ ХОМЯКОВ В. И. *Новейшая русская проза*. – Москва: DirectMedia, 2019. – 241 с. С. 121.

колдунов. Основной сюжет в таких романах был выстроен на дихотомии добра и зла, борьбе за справедливость и мирное существование, которое подвергалось опасности из-за могучих сил врага. Часто в таких рассказах также присутствовал некий волшебный предмет, который мог помочь главным героям в бою или который был главной целью их противостояния.¹⁰

С. П. Белокурова сходится во мнении с В. В. Кадычевой относительно того, что прототипом фэнтези являлись средневековые сказки. По ее мнению, это отражено в сюжетной линии, где главное действующее лицо, как правило, отправлялось в путь ради некоего волшебного предмета, а параллельно с этим было вынуждено бороться с различными злыми существами. Результатом таких походов была победа над темными силами, даже если исход предполагал некие потери со стороны протагониста. На основе этого мы можем сделать вывод о том, что связь между фэнтези и средневековой сказкой заключается в развитии сюжетной линии, в ярко выраженной дихотомии добра и зла, а также в задействовании магических предметов для достижения целей главных героев.

Помимо сюжета, есть и другой аспект, который роднит фэнтези со средневековыми сказками. Как пишет С. П. Белокурова, это главный герой истории, охарактеризованный как честная и благородная личность, которая готова принести себя в жертву ради всеобщего блага. Эта личность олицетворяет собой понятие свободы и справедливости, желание противостоять силам зла ради гуманного миропорядка и общественного благополучия.¹¹ Именно самоотверженность главного героя и романтизация жертвенности ради благих поступков сближают фэнтези со средневековыми сказками, где храбрые рыцари в одиночку противостояли ярко выраженному злу. Таким образом личность персонажа также может быть отнесена к числу характеристик, связывающих фэнтези и средневековую сказку.

Е. А. Яворская говорит о том, что важную роль в формировании фэнтези как жанра сыграли мифы, прежде всего скандинавские, но также и древнегреческие. По мнению автора, это ярко отображено в романах Джона Толкина, которые заложили основу для будущего развития фэнтези. Речь идет прежде всего о задействовании в сюжете мифологических героев, как, например, гномы, великаны, вампиры, тролли, эльфы, а

¹⁰ КАДЫЧЕГОВА В. В. *Литературный жанр фэнтези как один из факторов формирования личности подростка*: автореф. дис. рус. я. наук: Зеленое, 2010. – 27 с. С. 5-6.

¹¹ Там же.

также кентавры и русалки.¹² Помимо этого, отсылки на мифы в произведениях жанра фэнтези можно найти в упоминании предметов, которые обладают магическими свойствами. На это указывают С. П. Белокурова¹³ и А. П. Садохин и Т. Г. Грушевицкая. Последние из них также добавляют, что присутствие в фэнтези-произведениях мифических существ (грифонов, драконов), равно как и иных разумных рас (эльфов, гномов, орков или гоблинов), позволяет четко отделить фэнтези от научной фантастики, которая стремится объяснить мир с точки зрения науки.¹⁴ Более того, Е. В. Жаринов и вовсе говорит о том, что *„именно миф как наиболее яркое проявление метафорического и утопического мышления и лежит в основе жанра „фэнтези““*.¹⁵ Из этого следует, что мифологический бэкграунд и прямые отсылки к мифам создают наиболее видимое различие между фэнтези и научной фантастикой.

Но, в отличие от Е. А. Яворской, Е. В. Жаринов не ограничивает использование мифов в жанре фэнтези только скандинавской и древнегреческой мифологией. По его мнению, в современных произведениях жанра фэнтези наиболее излюбленными стали структуры, почерпнутые из кельтско-германско-скандинавских сказаний (творчество Дж. Р. Р. Толкина), греко-римской мифологии (творчество Дж. Вульфа), мифов о короле Артуре (работы М. Стюарта или Т. Уайта), египетской мифологии (произведения Р. Желязны), мифологии древнего Китая (произведения У. К. Ле Гуин). Помимо прочего, многие авторы, которые создают произведения в жанре фэнтези, придумывают свои авторские мифологические системы, о чем также говорит Б. Стейблфорд.¹⁶ На основе этого мы можем говорить о том, что связь между мифом и фэнтези не ограничивается использованием элементов какой-то конкретной мифологии, но исходит из принципа включения некоторых базовых характеристик мифа как такового в текст произведения в жанре фэнтези.

Связь между фэнтези и романом, по мнению В. О. Пигулевского, заключается в развитии сюжета, который предполагает некую интригу в развитии или приключенческий сюжет. Особое внимание также уделено случайным поворотам, которые могут кардинально изменить ситуацию и повлиять на финальный исход

¹² ЯВОРСКАЯ Е. А. *Скандинавские мифы. Для тех, кто хочет все успеть*. Москва: Литрес. 2020. – 131 с. С. 122.

¹³ БЕЛОКУРОВА С. П. *Словарь литературоведческих терминов*. Там же.

¹⁴ САДОХИН А. П. и ГРУШЕВИЦКАЯ Т. Г. *История мировой культуры*. Там же.

¹⁵ ЖАРИНОВ Е. В. *От Шекспира до Агаты Кристи. Как читать и понимать классику*. Москва: Литрес. 2022. – 480 с. С. 356.

¹⁶ STABLEFORD B. *The A to Z of Fantasy Literature*. Scarecrow Press, 2009. – 499 с. С. 101.

событий.¹⁷ Это заметно на примере произведений, где главное действие происходит либо в утопическом, априори нереальном мире, либо мире антиутопическом, подверженном контролируемому порядку. Вдобавок, классическое фэнтези, как правило, отличается хорошей концовкой, где добро всегда побеждает зло, что, по мнению М. М. Гиршмана¹⁸, а также Б. Стейблфорда¹⁹ также роднит его с сюжетной линией романов. Автор дополняет, что фэнтези, как и роман, характеризуется многолинейностью сюжета, то есть тем, что произведение охватывает жизнь не только главного героя, но и других персонажей.

В рамках изучения элементов, которые легли в основу фэнтези, отдельное внимание стоит уделить явлениям, не имеющим научного обоснования, то есть явлениям фантастическим. Как указывает К. М. Королев, во многих „народных“ определениях сущность фэнтези противопоставляется научной фантастике, и таким образом через нее определяется. Речь идет о том, что фэнтези подразумевает художественное представление событий, которые невозможны в реальном мире.²⁰ Автор дополняет, что в произведениях этого жанра присутствуют некие волшебные составляющие или же придуманные события, которые не имеют реальной подоплеки и существуют только в воображении автора. Об этом также говорит Севиндж Али-Кызы, по мнению которого характерной чертой, объединяющей все произведения в жанре фэнтези, является присутствие магии, как одной из ключевых составляющих фантастической вселенной.²¹ Таким образом сущность фэнтези заключается в нестандартном изображении реальности, которая содержит в себе вымышленные элементы. На основе этого мы можем вывести определение, в рамках которого мы будем понимать фэнтези как литературный жанр, который имеет много общих характеристик с текстами, относящимися к научной фантастике, но отличается возможностью развития событий в вымышленном мире и возможностью появления у героев нереальных с точки зрения окружающей действительности способностей. Как правило, основой для сюжета произведений в этом жанре являются некоторые элементы фольклора, в частности большую роль играют средневековые сказки и мифы.

¹⁷ ПИГУЛЕВСКИЙ В. О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. – 1-е изд. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с. С. 41.

¹⁸ ГИРШМАН М. М. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Москва: Литрес. 2020. – 810 с. С. 288.

¹⁹ STABLEFORD B. *The A to Z of Fantasy Literature*. Там же. С. 102.

²⁰ КОРОЛЕВ К. М. *Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре*. Москва: Нестор-История. 2020. – 376 с. С. 313.

²¹ СЕВИНДЖ АЛИ-КЫЗЫ С. *«Средиземье» Джона Толкина*. Там же.

Отдельно стоит отметить особенности отображения реалий в произведениях в жанре фэнтези. По мнению Е. В. Жаринова, хронотоп в фэнтези-произведениях часто предполагает развитие событий, подобных тем, что происходят в реальной жизни. Однако в большей степени фэнтези-произведения определяет разница с действительным миром. Как правило, это миры, не имеющие географической или временной конкретики, существующие параллельно с реальным миром или существовавшие задолго до него. Г. Л. Нефагина также отмечает, что окружающая обстановка в литературе жанра фэнтези всегда характеризуется тем, что в реальном мире не представляется возможным.²² При этом автор сам волен решать, какими свойствами будут обладать предметы или какие сверхъестественные способности будут использовать герои.²³ Этим фэнтези также отличается от научной фантастики, где большинство явлений может быть объяснено.

Важно также упомянуть и другое мнение относительно описания хронотопа в фэнтези. По мнению коллектива авторов произведения „Литература в зеркале медиа“, гораздо более значимым для описания произведений в жанре фэнтези является не „хронотоп тех или иных сюжетных элементов“, а „сеттинг“, т.е. *„набор характеристик мира или миров, в которых происходит действие: история возникновения, мифы и легенды, пространственное расположение, временные циклы, население, социальное, политическое, экономическое устройство и т.д.“*²⁴ Более того, если хронотоп большинства других жанров предполагает акцент именно на временных характеристиках, то в фэнтези главную роль играет именно пространство и описание мира, которое становится принципиальным.

Таким образом, можно выделить следующие характерные черты литературных произведений в жанре фэнтези. Они отличаются сказочными элементами сюжета, где присутствует явная дихотомия добра и зла, а главный герой, прообразом которого часто является средневековый рыцарь, олицетворяет собой понятие свободы и справедливости. В сюжете также задействованы мифологические герои или предметы, обладающие магическими свойствами. Это отличает фэнтези от научной фантастики, которая стремится объяснить положение вещей с научной точки зрения. Более того,

²² ЯКОВЕНКО О. К. *Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики)* // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – Иркутск, 2008.

²³ НЕФАГИНА Г. Л. *Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века.* – Минск: Экономпресс, 1998. – 232 с. С. 78.

²⁴ *Литература в зеркале медиа. Коллектив авторов. Часть I.* 2016. Москва: Литрес. – 400 с. С. 198.

некоторые характерные аспекты роднят фэнтези-произведения с романом. По мнению М. Э. Митиаса, одной из главных черт романа является повествование истории из жизни отдельно взятых персонажей, которая при этом олицетворяет собой определенную эпоху, отображаемую автором.²⁵ Вторым отличием романа от других литературных жанров является масштабность и разветвленность сюжета. На многолинейность сюжета также указывает М. М. Гиршман, который дополняет, что повествование в романе зачастую ведется в кризисный период одного или нескольких героев, или же в эпоху общественно исторических перемен.²⁶ В этом смысле О. К. Яковенко роднит роман с фэнтези-произведениями, чьи сюжеты включают в себя сложную сюжетную линию, различные сюжетные повороты, конфликты и эмоциональные перипетии. Отдельной и важной частью произведений в жанре фэнтези является присутствие магии или волшебных элементов, которые составляют сеттинг и играют ключевую роль в описании пространства и авторского мира как такового.

1.1.1 Поджанры фэнтези

В целом не существует одной устоявшейся классификации поджанров фэнтези, т.к. разные исследователи разграничивают поджанры на основе различных критериев, начиная от ключевой сюжетной линии и заканчивая элементами поэтики. На сайте Master Class²⁷ можно встретить классификацию, состоящую из 18 поджанров фэнтези, другая платформа под названием Reedsy²⁸ насчитывает в целом 50 поджанров. Дж. Гарнер не называет конкретное количество существующих поджанров и лишь перечисляет несколько самых популярных из них. В его тексте встречаются такие поджанры, как взрослое фэнтези, приключенческое фэнтези, арабское фэнтези, кельтское фэнтези, современное фэнтези, темное фэнтези, династическое фэнтези, эпическое фэнтези, героическое фэнтези, высокое и низкое фэнтези, история в фэнтези, итальянское фэнтези, оккультное фэнтези, восточное фэнтези, научное фэнтези,

²⁵ MITIAS Michael H. *The Philosophical Novel as a Literary Genre*. – Springer Nature, 2022. – 145 с. С. 3.

²⁶ ГИРШМАН М. М. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Там же. С. 290.

²⁷ *What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature* // Master Class URL: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-the-fantasy-genre-history-of-fantasy-and-subgenres-and-types-of-fantasy-in-literature> (дата обращения: 13-03-2023).

²⁸ *50 Fantasy Subgenres and Their Must-Reads* // Reedsy URL: <https://reedsy.com/discovery/blog/fantasy-subgenres> (дата обращения: 13-03-2023).

городское фэнтези и т.д.²⁹ При этом можно отметить, что классификация поджанров фэнтези, предложенная Дж. Гарнером, основывается, прежде всего, на концентрации главных элементов, присутствующих в его названии. Таким образом, например, городское фэнтези предполагает, что основной акцент в произведении будет сделан на описании города, его фигурировании в жизни главных героев или в контексте основного сюжета. Соответственно, в восточном фэнтези внимание будет уделено восточным традициям, обычаям, а также другим элементам, которые отображают восточную культуру.

И. Бейкон уделяет особое внимание таким поджанрам, как магический реализм и городское фэнтези.³⁰ Среди большинства поджанров на сайте Master Class как ключевые обозначены прежде всего высокое или же эпическое фэнтези, низкое фэнтези, магический реализм, Меч и колдовство (иногда описывается как Меч и Магия), темное фэнтези, басни, сказки и супергеройская фантастика.³¹

Е. С. Бондина делает акцент на разделении фэнтези на основе жанрово-стилистических особенностей, и таким образом выделяет низкое и высокое фэнтези. Низкое фэнтези, по ее мнению, представляют произведения, в которых магические или сверхъестественные элементы существуют в обычной реальности. Из этого можно сделать логический вывод о том, что высокое фэнтези предполагает развитие действий в полностью вымышленном мире. Высокое фэнтези автор также делит на классическое, эпическое и историческое. Среди других поджанров она упоминает славянское фэнтези, юмористическое фэнтези, романтическое фэнтези, магический детектив (окультизм фэнтези), сакральное фэнтези и т.д.³²

С точки зрения целей данной дипломной работы нам кажется наиболее подходящей модель Дж. Гарнера, так как она берет во внимание многообразие поджанров фэнтези, но при этом выделяет несколько ключевых из них, которые чаще всего встречаются в массовой культуре. В связи с тем, что предметом исследования данной работы является литература в поджанрах городского, волшебного и юмористического фэнтези, их основные характеристики будут представлены более подробно.

²⁹ GARNER J. *Wings of Fancy: Using Readers Theatre to Study Fantasy Genre*. – Libraries Unlimate, 2006. – 245 с. С. 2.

³⁰ BACON E. *Writing Speculative Fiction: Creative and Critical Approaches*. – Bloomsbury Publishing, 2019. – 196 с. С. 63.

³¹ *What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature*. Там же.

³² БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези: автореф. дис. язык. Наук*. Нижний Тагил, 2009. – 2 с. С. 1.

- Городское фэнтези

Городское фэнтези (англ. *urban fantasy*) является поджанром фэнтези, который, по определению К. М. Королева, „обычно сочетает в себе фэнтези и повседневность, но события происходят в каком-либо реальном городе“.³³ Город при этом может быть вторичным миром, но в таком случае он описывается как среда обитания. Подобного мнения касательно определения городского фэнтези придерживаются и другие авторы, которые говорят о том, что его действие происходит в городе (реальном или вымышленном), а сюжет имеет мистический элемент, который вытекает из городской мифологии.³⁴ Как правило, в произведениях этого поджанра особое внимание уделяется описанию города, его частей или географических характеристик. Таким образом город является краеугольным камнем повествования, а его характеристики во многом определяют сеттинг. Е. А. Солодова также подчеркивает, что город в городском фэнтези „играет существенную роль в сюжете и атмосфере произведения“.³⁵

Е. С. Бондина говорит о том, что в большинстве случаев действие романа в поджанре городского фэнтези происходит в реальном мире, но охватывает нереальные предметы и события. Сюжет при этом развивается не столько на основе мифов, сколько на основе предполагаемого далекого будущего и его возможного развития. Исключение составляет лишь городская мифология, если она присутствует в выбранной автором локации. Это значит, что в городском фэнтези акцент сделан прежде всего на волшебстве и магических предметах, и не на мифологических элементах.³⁶ Однако, по мнению М. Т. Рамос-Гарсии, это не означает, что в городском фэнтези вообще не присутствуют мифологические существа, как, например, кентавры или единороги. Зачастую в произведениях этого поджанра главными героями становятся люди, среди которых обитают представители фэнтезийных рас – эльфы, вампиры, оборотни и т.д.³⁷

Как указывают Е. С. Бондина³⁸ и К. М. Королев³⁹, городское фэнтези отличается мрачной, готической (то есть мистической, но в то же время одухотворенной)

³³ КОРОЛЕВ К. М. *Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре*. Там же.

³⁴ *What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature*. Там же.

³⁵ СОЛОДОВА Е. А. *Как написать книгу и что делать дальше*. Москва. 2018. – 177 с. С. 18.

³⁶ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же. С. 40.

³⁷ RAMOS-GARCÍA M. T. *Paranormal romance and urban fantasy*. The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction. 2020. – 27 с. С. 3.

³⁸ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же.

³⁹ КОРОЛЕВ К. М. *Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре*. Там же.

атмосферой, в которой происходит главное действие сюжета. Это отчасти связывает городское фэнтези с детективом или детективным триллером, а также с эстетикой нуара, т. е. мрачного криминального детектива. Авторы также сходятся во мнении, что среди главных героев городского фэнтези часто присутствуют полицейские, детективы и сыщики.

Таким образом, на основе вышесказанного мы можем говорить о том, что город является либо вторичным миром, либо средой обитания в городском фэнтези, где важное значение также уделяется городской мифологии и описанию города как такового. В данном случае действие происходит в реальном мире, охватывая при этом нереальные события, элементы и существ.

- Волшебное фэнтези

Волшебное фэнтези (англ. *magical fantasy*) – это поджанр фэнтези, в котором реальный мир обогащен магическими элементами, причем главные герои следуют логике данных элементов.⁴⁰ Это значит, что магия и волшебство стоят в основе этого поджанра и их воздействие во многом отражается на сюжетной линии и ее развитии.

По мнению М. В. Соломоновой, волшебное фэнтези имеет гораздо больше общего с волшебной литературной сказкой, чем классическое фэнтези.⁴¹ Более того, автор указывает на то, что волшебное фэнтези берет свое начало в фольклорной сказке, где чудо – это норма жизни. С этим мнением также согласна Е. А. Солодова, которая говорит о том, что у сказки и волшебного фэнтези одни корни, однако, волшебное фэнтези отличается тем, что может не следовать сказочным канонам.⁴²

Как пишет М. В. Соломонова, ключевой особенностью волшебного фэнтези является то, что главный герой (или главные герои) является носителем каких-либо ярко выраженных качеств или черт характера. Зачастую эти качества также связаны с волшебными элементами (например, магическими свойствами героев или предметов, с которыми они взаимодействуют), что может иметь определенный эффект на развитие

⁴⁰ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же.

⁴¹ СОЛОМОНОВА М. В. *Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе*. Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2015. – 8 с. С. 2.

⁴² СОЛОДОВА Е. А. *Как написать книгу и что делать дальше*. Там же.

сюжета. Подобное архетипическое описание персонажей позволяет установить с ними определенную связь и легче их запомнить.⁴³

Даже будучи определенным как поджанр, волшебное фэнтези также может включать в себя некоторые другие поджанры, как, например, магический реализм⁴⁴ или Меч и колдовство. В частности, магический реализм отличается тем, что его персонажи могут обладать навыками левитации или телекинезиса, хотя и будут жить в обычном мире. Таким образом, магические предметы могут находиться в одном контексте с обычными, бытовыми предметами, а в повседневной жизни герои будут встречаться с невероятными для реального мира вещами. Подобным образом магический реализм описывает Севиндж Али-Кызы, по мнению которого этот поджанр предполагает сохранение конкретного реального облика, но с неким потусторонним значением, находящимся за пределами логически рациональной жизни.⁴⁵

Поджанр Меч и колдовство, который относится к волшебному фэнтези, фокусируется на героях, которые владеют мечом, магическими навыками или волшебной палочкой.⁴⁶ Из-за этой своей особенности этот поджанр часто взаимозаменяют с героическим фэнтези, где все внимание уделено отважным героям, участвующим в захватывающих битвах и жестоких конфликтах. По мнению Е. С. Бондина, подобная ситуация связана с тем, что Меч и колдовство как поджанр сформировался в 30-х и 40-х годах с подачи журналов, освещающих новую научную фантастику и фэнтези, в то время как героическое фэнтези существовало и до этого.⁴⁷

- Юмористическое фэнтези

Еще одним поджанром фэнтези является юмористическое или же комедийное фэнтези (англ. *humorous fantasy*), которое представляет собой совокупность фэнтези и комедии. Главная цель такого произведения, как правило, позабавить читателя, поэтому и стиль

⁴³ СОЛОМОНОВА М. В. *Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе*. Там же.

⁴⁴ Общеизвестно, что в рамках литературоведения этот термин используется для обозначения стиля, или же подхода к оценке природы реального, в котором фантазия и миф вплетаются в повседневную жизнь. Таким образом магия становится рядовым явлением, а обычные предметы или явления обретают способность удивлять. К представителям магического реализма, как литературного движения, относятся Х. Л. Борхес, а также Г. Г. Маркес, Х. Рульфо, И. Альенде и др. В нашей собственной классификации мы будем понимать под магическим реализмом поджанр волшебного фэнтези, где повседневная реальность переплетается с фантазией и мифом.

⁴⁵ СЕВИНДЖ АЛИ-КЫЗЫ С. «Средиземье» Джона Толкина. Там же. С. 72-73.

⁴⁶ 17 Common Fantasy Sub-Genres // *ThoughtsOnFantasy*. URL: <https://thoughtsonfantasy.com/2015/12/07/17-common-fantasy-sub-genres/#swordandsorcery>

⁴⁷ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же.

письма обычно имеет юмористический тон.⁴⁸ По мнению К. М. Королева, юмористическое фэнтези подразумевает, что основное действие происходит в реальном или вымышленном мире, а главные герои постоянно попадают в забавные или комические ситуации.⁴⁹

Интересно также мнение Е. С. Бондиной, которая говорит о том, что в юмористическом фэнтези традиционные элементы фэнтези зачастую высмеиваются или ниспровергаются.⁵⁰ Е. А. Солодова также солидарна с подобным определением сущности юмористического фэнтези. Автор добавляет, что в этом поджанре часто высмеиваются штампы фэнтези. Более того, довольно распространенными являются пародии на произведения классиков жанра.⁵¹ Это значит, что юмористический характер произведений в этом поджанре обусловлен не столько сатирой как таковой, но подшучиванием именно над традиционными элементами фэнтези.

Существует, однако, и другое мнение на этот счет. В его основе лежит идея, что юмористическое фэнтези высмеивает реальные человеческие ситуации, задействуя при этом мифологических героев – например, эльфов, гоблинов или троллей.⁵² Таким образом автор стремится обратить внимание на какую-либо социальную проблему, развеять или подчеркнуть стереотипы или раскритиковать кого-то сатирическим способом. Это также говорит о том, что юмористическое фэнтези может содержать в себе элементы других поджанров фэнтези (например, волшебного), но акцент при этом будет сделан именно на юмористическом, часто даже иронизирующем подходе со стороны автора.

С учетом вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что юмористическое фэнтези отличается своим характерным тоном, а также большим количеством забавных ситуаций, в которые попадают герои, живущие в реальном или вымышленном мире. По большей части сущность юмористического фэнтези заключается в том, что оно высмеивает традиционные элементы классического фэнтези и его штампы, пародируя известные произведения в жанре или же стиль письма его наиболее популярных авторов.

⁴⁸ 17 *Common Fantasy Sub-Genres* // ThoughtsOnFantasy. Там же.

⁴⁹ КОРОЛЕВ К. М. *Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре*. Там же.

⁵⁰ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же.

⁵¹ СОЛОДОВА Е. А. *Как написать книгу и что делать дальше*. Там же.

⁵² *What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature*. Там же.

1.2 Ключевые работы в жанре фэнтези

Определение ключевых работ в жанре является сложным вопросом, потому как существует много различных критериев, на основе которых работы могут быть определены как главные в своем жанре. Среди подобных критериев числится, например, год издания произведения, который позволит определить родоначальника жанра. Другим критерием может быть влияние произведения на становление жанра, благодаря чему можно идентифицировать работы, наиболее точно отразившие основные элементы жанра. Примером следующего критерия является популяризация произведения в целом, то есть уровень проникновения произведения в массовую культуру. Этот критерий также может быть поддержан показателем тиража. В конце концов определить главные работы в жанре можно и на основе имиджа автора или его авторитета в литературных кругах. Ведь если жанр является довольно узконаправленным, то ключевой работой априори является произведение, написанное известным в своем жанре автором.

В связи с многогранностью понятия ключевых работ далее мы проведем краткий обзор произведений, которые являются наиболее популярными в жанре фэнтези. Для достижения целей, поставленных в данной работе, нам кажется наиболее соответствующим базироваться на текстах, которые глубоко проникли не только в сознание литературоведов, но и поп-культуру. Именно поэтому главным критерием для выбора ключевых произведений в жанре фэнтези будет их популярность. Наш выбор также в определенной мере обусловлен тем, что этим критерием пользовался М. А. Фабрици при разборе определяющих поджанров фэнтези.⁵³

Если принять во внимание произведения, которые популяризировали жанр в культуре XIX века, то речь пойдет об англичанине Уильяме Моррисе, прославившемся не только как писатель, но и как поэт, романист и дизайнер. Моррис считается одним из основоположников жанра и известен как автор „Сказания о Доме Вольфингов“.⁵⁴ Ключевой особенностью этого произведения является синтез мифа и легенды, а также детальная проработка авторского мироустройства. Более того, эта книга была написана в стиле древнегерманского эпоса и впоследствии стала вдохновением для другого известного писателя Джона Р. Р. Толкина, на что указывают в частности Э. Джеймс и

⁵³ FABRIZI M. A. *Fantasy Literature. Challenging Genres*. SensePublishers, 2016. – 234 с. С. 5.

⁵⁴ СЕВИНДЖ АЛИ-КЫЗЫ С. «Средиземье» Джона Толкина. С. 47.

Ф. Мендельсон.⁵⁵ В целом на счету Морриса числится около семи известных романов жанра фэнтези. Среди родоначальников жанра также можно упомянуть шотландского писателя Джорджа Макдональда и его произведение „Фантасты“.

В XX веке на становление фэнтези сильно повлияли два автора – это вышеупомянутый Джон Р. Р. Толкин и Клайв Стейплз Льюис. Первый из них прославился главным образом благодаря трилогии „Властелин колец“, которая побила рекорд популярности среди читателей всех возрастных категорий и была общепризнана литературным феноменом. Книга входит в список высокого фэнтези⁵⁶ и отличается несколькими ярко выраженными деталями: разнообразием сюжетных линий, акцентом на мифологии, сходством с эпосом и рыцарским романом. Произведения Толкина также уникально систематизированы и подчеркивают извечное противостояние между добром и злом.⁵⁷

Льюис в свою очередь известен серией книг „Хроники Нарнии“, которая состоит из семи повестей о волшебной стране Нарнии. Как и произведения Толкина, работы Льюиса основаны на дихотомии добра и зла и полны мифологических отсылок, однако больше всего их отличают христианские параллели. Популярности этих произведений во многом способствовала киноэкранизация книг, хотя серия также была воспроизведена в рамках нескольких театральных постановок, телеэкранизаций и компьютерных игр.

Далее также можно выделить работы Роджера Желязны и прежде всего его серию книг „Хроники Амбера“, разделенную на два тома. Действие происходит в мире Амбер, который состоит из нескольких параллельных миров. В серии много отсылок на кельтскую и скандинавскую мифологию, средневековые легенды, сказочные произведения XIX века, а также классическую английскую поэзию.

Значимый вклад в развитие жанра также внесла Урсула К. Ле Гуин, чья серия „Земноморье“ привлекла внимание публики своим детально проработанным фантазийным миром и магическими элементами сродни научным явлениям. Признание читателей также завоевали персонажи книг Ле Гуин, которые отличались своими взглядами на мир и идейными установками. По мнению некоторых авторов, если бы не

⁵⁵ JAMES E., MENDLESOHN F. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, 2012. – 268 с. С. 62.

⁵⁶ БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези*. Там же.

⁵⁷ МАКЛАКОВ И. А. *Специфические особенности жанра фэнтези в творчестве Д. Толкина*: автореф. дис. язык. наук: Краснодар, 2013. – 11 с. С. 4-5.

произведения Толкина, Льюиса и Ле Гуин, вероятно жанр фэнтези по-прежнему бы оставался на литературной периферии.⁵⁸

Если говорить о жанре героического фэнтези, наибольшую популярность завоевал Фриц Лейбер, который известен „Сагой о Фафхрде и Сером Мышелове“, а вот в жанре эпического фэнтези особенно выделились Тэд Уильямс и Роберт Джордан. Что касается юмористического фэнтези, основу здесь заложил Терри Пратчетт и его серия книг „Плоский мир“. Как следует из названия, мир лежит на спинах четырёх гигантских слонов, которые в свою очередь стоят на панцире огромной черепахи, плывущей по космосу. В книге уникальным образом сочетаются элементы магии и науки, а во вселенной обитает большое количество необычных существ, но внимание публики книга привлекла не этим – в первых книгах серии Терри Пратчетт сумел обогатить произведение пародией на общепринятые аспекты в жанре фэнтези, а в более поздних книгах привлек внимание к проблемам реального мира. Немалое значение также имеют произведения Лайона Спрэга Де Кампа, в частности его повести о выдуманном войне Конане-варваре.⁵⁹ В этой книге автор уделил особое внимание пародиям на многие штампы героического фэнтези, а также активно занимался развенчанием мифов и заблуждений.

Самыми продаваемыми книгами всех времен стали произведения английской писательницы Джоан Кэтлин Роулинг о Гарри Поттере, которые послужили фундаментом для широко популярной киноадаптации. Серия книг, выпущенная в период с 1997 по 2007 год, повествует о приключениях юных волшебников Гарри, Рона и Гермионы, которые учатся в школе чародейства и волшебства Хогвартс. Книги вобрали в себя множество культурных отсылок и нацелены не только на детскую публику, но и на взрослых. В своих книгах Роулинг показала, что магия может быть частью повседневной жизни и представила мир, где волшебники скрываются от „маглов“, то есть людей, не обладающих магическими способностями. Вместе с этим она первой ввела концепцию школы магии, где юные волшебники развивают свои магические навыки. Богатый и детально описанный мир, где реальное и нереальное сосуществуют вместе, рассматривается автором сквозь призму сложных тем – любви, дружбы, предательства, смерти и многих других.

⁵⁸ *What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature.* Там же.

⁵⁹ *Фэнтези как жанр литературы: когда появилось, кто придумал* // Fanzon-portal.ru URL: <https://fanzon-portal.ru/press-center/redaction-material/kak-i-kogda-poyavilos-fentezi-istoki-zhanra/> (дата обращения: 13-03-2023).

1.3 Лексические и грамматические особенности литературы в жанре фэнтези

Как говорит Ж. А. Приходько, фэнтези является уникальным литературным жанром со своими отличительными особенностями и специфически выстроенным сюжетом, которые требуют особого внимания со стороны автора.⁶⁰ Этими особенностями в частности являются имена собственные и индивидуально-авторские слова, которые отличают фэнтези от произведений в других литературных жанрах.⁶¹ Такого же мнения придерживается Н. Г. Угляница, который подчеркивает, что именно поэтому при переводе произведений, относящихся к жанру фэнтези, могут возникать некоторые трудности, связанные с отсутствием эквивалентов в языке перевода.⁶² Из этого можно сделать вывод о том, что многогранность авторского мира и специфически выстроенный сюжет с одной стороны являются характерными особенностями фэнтези, но с другой стороны создают определенные сложности в процессе перевода.

Е. А. Белоусова также говорит о том, что особенностью литературы в жанре фэнтези является использование особых средств выразительности, прежде всего слов, которые созданы самими авторами для того, чтобы наиболее точно отразить специфику вымышленных реалий.⁶³ Такими словами могут быть, например, обозначения вымышленных предметов, существ или же явлений, которые в настоящем мире не встречаются. В то же время новыми словами могут обозначаться и ранее придуманные вещи или явления, которые обогащаются новыми качествами в вымышленном мире. С их помощью автор может более точно передать образ персонажей или же описать пространство, в котором персонажи взаимодействуют друг с другом.

Если взять во внимание роль, которую авторские слова играют в произведениях жанра фэнтези, то мы можем предполагать, что новообразования в целом (и в частности, их обилие) занимают важное место в этом литературном жанре. Интересно также и то, что

⁶⁰ ПРИХОДЬКО Ж. А. *Особенности перевода лексики жанра фэнтези с английского на русский язык*. Петригорск: Институт переводоведения и многоязычия, 2011. – 145-156 с. С. 145.

⁶¹ КОЗЕЛ Й. *Специфика перевода фэнтези (на материале оригинальных текстов произведений Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и польский языки)*: дис. м-р лингв. наук: Минск, 2015. – 102 с. С. 19.

⁶² УГЛЯНИЦА Н. Г. *Перевод художественной литературы в жанре фэнтези*: канд. филол. наук. Минск, 2011. – 277-279 с. С. 278.

⁶³ БЕЛОУСОВА Е. А. *Окказиональное слово в произведениях современной научной фантастики*: автореф. дис. канд. филол. наук. Майкоп, 2002. – 20 с. С. 5.

эти индивидуально-авторские неологизмы⁶⁴ не просто введены в литературный контекст, но и описаны автором, то есть многосторонне характеризованы для лучшего понимания читателем. Однако на основе этой информации мы можем сделать вывод о том, что из этого вытекают еще большие затруднения для переводчиков, которые должны не просто определить эквивалент слова или словосочетания в языке перевода, но и доступным образом донести его смысл.

По мнению А. А. Новичкова, основой фэнтези, равно как и основой лингвистических особенностей фэнтези, является детально проработанный вторичный мир, который не имеет прямой связи с реальным миром, но который во многом смоделирован по похожей структуре. Автор предлагает три ключевых пути, с помощью которых этот вторичный мир строится, а именно:⁶⁵

- 1) использование имен собственных, главным образом топонимов, которые формируют пространство созданного автором мира, но также и антропонимов;
- 2) создание и характеристика реалий, которые могут быть заимствованы из реальной истории или же могут быть выдуманы автором, и которые характеризуют этнокультурную специфику вторичного мира;
- 3) использование мифологических архетипов, которые задают космогонию и эсхатологию мира.

Ж. А. Приходько сходитя с А. А. Новичковым в определении главных деталей, которые наилучшим способом отображают специфику произведений в жанре фэнтези.⁶⁶ Единственным отличием является то, что он выделяет мироустройство в отдельную категорию от реалий. Мы считаем, что определение ключевых особенностей жанра фэнтези, предложенное А. А. Новичковым, является наиболее точным, поэтому далее мы рассмотрим каждый из этих пунктов и его отображение в произведениях жанра по отдельности.

Особое место среди авторских новообразований в литературе жанра фэнтези занимают топонимы. Для лучшего понимания нам кажется важным упомянуть определение топонима, коим является собственное название отдельного географического места или

⁶⁴ Под этим термином, как правило, понимаются слова, созданные писателями, публицистами или переводчиками для более точной передачи авторской мысли.

⁶⁵ НОВИЧКОВ А. А. *Авторские топонимы в романах фэнтези. Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, 2009. № 8. Ч. 2. – 129-132 с. С. 130.

⁶⁶ ПРИХОДЬКО Ж. А. *Особенности перевода лексики жанра фэнтези с английского на русский язык*. Там же.

же объекта, как, например, река, гора, пустыня, деревня и т.д.⁶⁷ Е. А. Луговая говорит о том, что топонимы художественных произведений позволяют создать систему ориентиров, на основе которых читатель может определить места предметов и персонажей в пространстве произведения.⁶⁸ Однако работы в жанре фэнтези примечательны тем, что в них конструируется вторичный географический мир, который не всегда отображает все реалии настоящего мира, даже если он стал основой для создания вторичного мира.

Таким образом мы можем предполагать, что вторичный мир не может повторять географию реальных объектов, а значит топонимы в произведениях жанра фэнтези требуют больше смысловой и стилистической работы со стороны автора. Это подтверждает и то, что Дж. Толкин в „Руководстве по переводу имен собственных из „Властелина Колец““ говорил об именах собственных как об элементе чрезвычайно важном с точки зрения понимания его текстов. Автор связывал это с тем, что в своих работах он использовал не топонимы реального мира, а вымышленные топонимы, интерпретация которых во многом построена на воображении читателя и его субъективной оценке описанного.⁶⁹

А. А. Новичков подчеркивает, что нагрузка на различные группы топонимов различается от автора к автору, потому как они работают с различной географией вторичных миров, а также затрагивают социокультурные особенности стран, описанных в произведениях.⁷⁰ Из этого следует, что в фэнтези-произведениях некоторых авторов акцент на географическом пространстве может быть выражен сильнее в сравнении с другими литературными жанрами.

Отдельного внимания требуют целые группы топонимов в фэнтези-произведениях, то есть группы вымышленных топонимов, которые ввиду своего структурального отличия от реальных топонимов зачислены в отдельную категорию. Они, как правило, характеризуются тем, что воссоздают авторскую реальность со своими собственными законами, не похожими на те, что существуют в настоящем мире. Вдобавок, А. А. Новичков указывает на то, что топонимикон произведений в жанре фэнтези отличается

⁶⁷ ЖУКОВА И. Н. *Словарь терминов межкультурной коммуникации*. Москва: Флинта, 2013. – 263 с. С. 173.

⁶⁸ ЛУГОВАЯ Е. А. *Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец»)*: дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. н. Ставрополь, 2006. – 217 с. С. 20.

⁶⁹ ТОЛКИН Дж. Р. Р. *Руководство по переводу имен собственных из "Властелина Колец" / пер. с англ. Д. Туганбаева, М. Скуратовской*. СПб.: ТТТ, 2009. – 164 с. С. 13.

⁷⁰ НОВИЧКОВ А. А. *Авторские топонимы в романах фэнтези*. Там же.

тем, что некоторые топонимы являются ключевыми, то есть организующими географическое пространство, в то время как другие занимают незначительное место в пространственной сфере произведения и лишь изредка упоминаются автором.⁷¹ Однако мы должны брать во внимание, что вне зависимости от роли топонима в контексте их перевод может представлять определенные затруднения, особенно в контексте вымышленной авторской реальности.

Как указывает Е. А. Луговая, не менее важную роль в произведениях жанра фэнтези также играют антропонимы, которые, наряду с топонимами, создают *„культурно-исторический феномен, помогающий провести параллели с сюжетом анализируемого художественного произведения в целом, тем самым выйти на языковое сознание автора“*.⁷² Антропоним представляет собой собственное имя человека или же совокупность собственных имен, с помощью которых можно идентифицировать человека. В широком смысле антропоним означает вымышленное или реальное имя персоны.⁷³

По мнению Т. В. Дьяковой, антропонимы в художественном произведении жанра фэнтези зачастую несут в себе информацию о предмете или сущности. Информация эта может быть богатой или бедной в зависимости от того, в какой контекст она помещена. Зачастую, однако, имена в фэнтези-произведениях сами по себе говорящие, то есть характеризуют объект или личность благодаря семантике слова, от которого или на основе которого был образован антропоним.⁷⁴ Помимо этого в работах жанра можно также встретить имена, которые напрямую отражают физическую, биологическую, интеллектуальную или же моральную характеристику персонажа, даже если с точки зрения словообразования они отклоняются от языковых норм. Из этого можно сделать вывод о том, что в фэнтези-произведениях активно используются окказионализмы.

Но следует также отметить мнение А. А. Новичкова по вопросу использования антропонимов с семантическим основанием. Автор говорит о том, что в некоторых романах жанра фэнтези имена собственные, напротив, не имеют семантической мотивировки. Это обусловлено тем, что некоторые из них помещены в созданное „с

⁷¹ Там же.

⁷² ЛУГОВАЯ Е. А. *Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец»)*. Там же.

⁷³ ЕФРЕМОВА Т. Ф. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Там же. С. 139.

⁷⁴ ДЬЯКОВА Т. В. *Адекватность выбора способов перевода искусственных антропонимов в жанре фэнтези (на материале произведений Дж. Ролинг)*. *Lingua mobilis. язык. и лит.-вед.*, 2013. № 1 (40). – 18-22 с. С. 19.

нуля“ пространство, которое не имеет опоры в реальном мире и тем более в языке, на котором написано произведение.⁷⁵

Как было упомянуто ранее, вторичный мир в произведениях жанра фэнтези строится с помощью созданных и описанных автором реалий, выдуманных или заимствованных, но при этом связанных с характеристикой этнокультурной специфики. В связи с тем, какое место занимают реалии в контексте фэнтези-произведений, нам кажется важным дать определение реалий как таковых. С. И. Влахов и С. П. Флорин в книге „Непереводимое в переводе“ пишут о реалиях, как о словах и словосочетаниях, которые называют объекты, характерные для жизни (быта, культуры, а также развития – культурного и социального) одного народа и чуждые народу другому. С учетом того, что эти объекты не имеют точных эквивалентов в других языках, они требуют особого подхода при переводе.⁷⁶

А. В. Замалеева и И. М. Рахимбирдиева говорят о том, что в произведениях жанра фэнтези вымышленные реалии представляют особую сложность не только для переводчиков, но и для авторов. Для определения сущности понятия вымышленные реалии авторы используют термин „квализреалии“, который, по их мнению, позволяет установить мифичность реалий, а также подчеркнуть их оторванность и независимость от реального мира. Авторы делят квазиреалии на несколько классификационных групп:⁷⁷

- географические реалии, куда относятся главным образом эндемики;
- этнографические реалии, охватывающие предметы быта, праздники, транспорт, обычаи, обряды и т.д.;
- общественно-политические реалии, куда входят элементы административного структурирования общности, социальные явления, названия территориального устройства и т.п.

А. В. Замалеева и И. М. Рахимбирдиева подчеркивают, что хотя квазиреалии в произведениях жанра фэнтези могут не быть продуктом воображения автора, а представлять из себя слова, входящие в актуальный языковой состав языка-оригинала

⁷⁵ НОВИЧКОВ А. А. *Авторские топонимы в романах фэнтези*. Там же. С. 131.

⁷⁶ ВЛАХОВ С. И. и ФЛОРИН С. П. *Непереводимое в переводе*. СПб.: Библиотека лингвиста. 1980. – 406 с. С. 147.

⁷⁷ ЗАМАЛЕЕВА А. В. и РАХИМБИРДИЕВА И.М. *Особенности вымышленных реалий в произведении С. Коллинз «Голодные игры»*. – 29-35 с. С. 31. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/160545/F_terrilinguae72020_29_35.pdf?sequence=-1

произведения, в вымышленном мире эти квазиреалии могут приобретать иное значение, что, собственно, и делает их вымышленными реалиями. Таким образом реалии в фэнтези-произведениях помогают читателю ближе познакомиться с культурой и жизнью народов, к которым относятся персонажи произведения, а значит и сильнее проникнуться их миром.⁷⁸ Усилить этот эффект может в том художественное переосмысление, которое придаст произведению новые смысловые оттенки. В рамках данной дипломной работы мы принимаем как исходную классификацию квазиреалий, предложенную А. В. Замалеевой и И. М. Рахимбирдиевой, но также берем во внимание и их разделение на основе другого критерия. Речь идет прежде всего о семантическом порядке, то есть смысловой форме, которую содержит в себе квазиреалия, о чем пишет Е. М. Божко.⁷⁹ Это значит, что слово со скрытой внутренней формой может требовать больше внимания со стороны переводчика, который стремится к сохранению авторского замысла. Особенно это актуально в случае описания реалий детально продуманного вымышленного мира.

Использование мифологических архетипов это последняя из трех главных особенностей литературы в жанре фэнтези. Роль этих архетипов обусловлена тем, что мифологические герои сами по себе являются прототипом персонажей, которые зачастую встречаются в фэнтези-произведениях, или же напрямую используются в сюжете в своей первоначальной форме. Однако авторы зачастую модифицируют мифологических персонажей для того, чтобы они лучше отвечали установленным ими требованиям. По мнению Козел, в некоторых случаях это может вести к ситуации, когда персонаж будет связан со своим архетипом только именем.⁸⁰

Можно предполагать, что в фэнтези-произведениях мифологические архетипы являются не просто культурными универсалиями, но способом художественного оформления и лингвокогнитивным механизмом. Более того, тогда как список психологических архетипов довольно исчерпывающий, список культурных архетипов – в том числе мифологических, которые могут быть изменены под стать авторскому

⁷⁸ ГОРЯЧУН А. К. *Перевод реалий с английского языка на русский (на материале романа К. С. Льюиса «The Chronicles of Narnia»)*. Благовещенск, 2018. – 59 с. С. 21. URL: <https://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/VKR/2295.pdf>

⁷⁹ БОЖКО Е.М. *Квазиреалии мира фэнтези, их классификация и роль в воздействии текста перевода на получателя. Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки*, 2011. № 3. 188–191 с. С. 189.

⁸⁰ КОЗЕЛ Й. *Специфика перевода фэнтези (на материале оригинальных текстов произведений Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и польский языки)*. Там же. С. 15.

замыслу – можно постоянно дополнять. Это дает автору свободу с точки зрения авторского выражения и более точного отображения вымышленных реалий.

По мнению А. И. Горшковой, маркерами архетипических образов в произведениях жанра фэнтези обычно являются имена собственные.⁸¹ Однако среди мифологических архетипов гораздо более распространены мотивы, лежащие в основе мифологических сюжетов. Примером может быть узкий архетип “небесной канцелярии“, базирующийся на околохристианской мифологии. Иным примером может стать архетип меча и магии, который относится к древнегреческим подвигам Геракла или к подвигам Конана. Этот архетип также тесно связан с архетипом, созданным Дж. Р. Р. Толкином в книге „Властелин колец“, и имеет общие черты с мифами о короле Артуре.

Что касается синтаксиса, можно выделить несколько его особенностей в литературе жанра фэнтези. Как правило, его спецификой является то, что синтаксис помогает создать атмосферу магии, приключений и волшебства. По мнению И. А. Киселевой, в первую очередь речь идет об описании и образности. Фэнтезийная литература часто изобилует детальными описаниями, чтобы помочь читателям визуализировать вымышленные миры и персонажей. Авторы при этом зачастую используют богатый и метафоричный язык, чтобы передать атмосферу конкретной сцены, события или сюжета как такового.⁸² На специфику описания также указывает Ж. А. Приходько, который подчеркивает, что некоторые авторы делают акцент на использовании архаичного языка, придающего тексту аутентичность и создающего впечатление сказочности. Как правило, это проявляется в применении устаревших форм глаголов и местоимений, а также в использовании специфической лексики.⁸³

О подобной специфике произведений жанра фэнтези пишет Н. Г. Угляница.⁸⁴ Он сходится во мнении с Ж. А. Приходько касательно архаичного языка и также дополняет, что в фэнтези-произведениях часто встречаются вымышленные расы, места и предметы, которые требуют специального именованя и чьи названия зачастую состоят из необычных комбинаций звуков или сочетаний букв. Архаичные выражения особенно хорошо проявляются в диалогах между героями и в диалектах, которые передают черты народов, культур или представителей определенных регионов.

⁸¹ ГОРШКОВА А. И. *Архетипические словесные образы в художественном англоязычном тексте жанра фэнтези (на материале романа “Son of the Shadows” Джульет марильер)*. Херсон, 2019. – 3 с. С. 1.

⁸² КИСЕЛЕВА И. А. *Особенности перевода литературы жанра фэнтези*. Там же. С. 57.

⁸³ ПРИХОДЬКО Ж. А. *Особенности перевода лексики жанра фэнтези с английского на русский язык*. Там же. С. 45.

⁸⁴ УГЛЯНИЦА Н. Г. *Перевод художественной литературы в жанре фэнтези*. Там же. С. 278.

Интересно так же и то, что в фэнтезийных произведениях можно встретить магические и ритуальные формулы, которые добавляют тексту загадочности и таинственности. Чаще всего они представлены в форме заклинаний, мантр, магических слов и выражений, которые персонажи используют для борьбы с темными силами.

При этом нам кажется важным отметить, что стиль и синтаксис в фэнтезийной литературе могут варьироваться в зависимости от автора и конкретного произведения. Некоторые из них придерживаются формального и сложного синтаксиса, в то время как другие используют простой и доступный читателю стиль. Например, в своей серии книг „Властелин колец“ Дж. Р. Р. Толкин придерживается архаичного языка, использует устаревшие формы глаголов и местоимений, а также специфическую лексику, которая помогает создать ощущение древности и эпичности мира Средиземья. При описании реалий или географических объектов, важных для общего понимания контекста, в книге часто встречаются длинные и сложные предложения. Это позволяет создать детальные и многогранные образы, а также передать широкий диапазон мыслей и эмоций. Множество прилагательных и метафор создают ощущение глубины и полноты авторского мира. Некоторые отрывки включают в себя поэтические элементы (например, стихотворные песни или рифмованные фразы), что придает произведению мелодичность и ритм, а также дает более полное представление о разнообразии культур в мире Средиземья.

В сравнении с книгой Дж. Р. Р. Толкина произведение Т. Пратчетта „Плоский мир“ отличается своей спецификой, прежде всего легкостью в построении предложений и понимании авторского замысла со стороны читателя. Повседневный язык и устойчивые выражения создают близость к аудитории, делают текст более прямолинейным и непринужденным, а это в свою очередь делает произведение доступным для широкой аудитории. Некоторые синтаксические конструкции усиливают иронический эффект или создают пародийный стиль, который является основой книги. Более того Т. Пратчетт зачастую достигает комического или драматического эффекта с помощью неполных предложений, длинных пауз или незаконченных фраз в диалогах между персонажами.

Морфология в произведениях жанра фэнтези также имеет свои специфические особенности. Однако, как пишут И. А. Киселева, Ж. А. Приходько и Н. Г. Угляница, выявить среди них какие-то определенные закономерности довольно сложно, так как каждое произведение само по себе уникально и может использовать различные

морфологические средства. И. А. Киселева указывает на то, что одной из характерных морфологических особенностей в фэнтези-литературе является использование новых слов и лексики, которая помогает отражать характеристики вымышленных существ или способа их пребывания в реальном мире. Зачастую эта лексика применяется при обозначении вымышленных рас, магических существ или целых миров. По мнению автора, это также хорошо заметно в изменении форм и окончаний слов, которое может создать атмосферу магии или мистики.⁸⁵

Н. Г. Угляница также дополняет, что некоторые авторы, работающие в жанре фэнтези, разрабатывают полноценные вымышленные языки для своих персонажей или рас. Это подразумевает создание новых грамматических правил, словарей и фонетических систем.⁸⁶ В таком случае морфология может иметь свои собственные особенности, отличные от естественных языков. Помимо прочего, она играет важную роль в создании магических формул и заклинаний, которые характеризуются уникальными грамматическими структурами и специальными словами, способными передать эффект и силу заклинания.

1.4 Главные виды переводческих трансформаций

Понятие переводческой трансформации имеет ключевую роль в теории перевода и переводоведении как науке, поэтому знание его теоретических основ является основополагающим для достижения целей в работе каждого переводчика. Несмотря на это, сущность переводческой трансформации по-разному определяется авторами, которые так и не пришли к общему мнению касательно ее определения. Об этом говорит А. Ж. Апсаматова, которая также дополняет, что разбором понятия переводческая трансформация занималось множество авторов, от Л. С. Бархударова и Я. И. Рецкера до Л. К. Латышева и В. Г. Гака.⁸⁷ Именно поэтому перед описанием главных видов переводческих трансформаций нам кажется важным привести определения этого понятия и выявить сходства во мнениях различных авторов.

По мнению А. Ж. Апсаматовой, наиболее точно определение переводческой трансформации дает Л. С. Бархударов. Из него следует, что переводческая

⁸⁵ КИСЕЛЕВА И. А. *Особенности перевода литературы жанра фэнтези*. Там же. С. 58.

⁸⁶ УГЛЯНИЦА Н. Г. *Перевод художественной литературы в жанре фэнтези*. Там же. С. 278.

⁸⁷ АПСАМАТОВА А. Ж. *Классификация переводческих трансформаций при переводе художественных произведений*. Вестник МУК, 2012. – 6 с. С. 1.

трансформация — это межъязыковые преобразования, а также перестройка элементов исходного текста, перевыражение смысла и перефразирование таким образом, который позволяет достичь переводческого эквивалента.⁸⁸ Важно подчеркнуть, что, по мнению автора, это можно сделать несмотря на расхождения в формальных и семантических системах двух языков. Таким образом отдельные смысловые элементы перегруппировываются, переставляются и перераспределяются.

Подобным образом переводческие трансформации определяет А. Д. Швейцер, который говорит о том, что данное понятие применимо в ситуации, когда происходит замена в процессе перевода одной формы выражения другой. А. Д. Швейцер, так же, как и А. Ж. Апсаматова, подчеркивает, что переводческие трансформации являются межъязыковыми операциями „перевыражения“ смысла.⁸⁹ По мнению В. Н. Комиссарова, под переводческими трансформациями понимаются преобразования, благодаря которым можно осуществить переход от единиц оригинала к единицам перевода в таких случаях, когда словарное соответствие отсутствует или же не может быть использовано по условиям контекста.⁹⁰

Однако в вышеприведенных определениях отсутствует целевой контекст переводческих трансформаций, т. е. суть их применения, что делает определение Л. С. Бархударова более точным. Важность определения конечной цели при переводе также подчеркивает Г. Р. Гачечиладзе. По его мнению, ею является достижение художественного впечатления, тождественного оригиналу, ровно как и верная передача интонации произведения. Автор также дополняет, что даже при эквивалентном и адекватном переводе потери неизбежны. Именно поэтому переводческие трансформации стремятся как можно лучше сохранить адекватность перевода на уровне целого текста.

Таким образом мы можем говорить о том, что переводческая трансформация предполагает процесс изменения или преобразования оригинального текста для достижения максимальной ясности и точности при переводе на другой язык. Ключевым элементом трансформации является то, что она стремится перестроить исходный текст с сохранением изначального смысла. Однако важно дополнить, что по мнению В. Н. Комиссарова, переводческие трансформации имеют условный характер, так как они не являются реальными действиями переводчика, а представляют собой констатацию

⁸⁸ БАРХУДАРОВ Л. С. *Язык и перевод*. М: *Международные отношения*, 1975. – 237 с. С. 17.

⁸⁹ ШВЕЙЦЕР А.Д. *Теория перевода*. М: Наука, 1988. – 216 с. С. 118.

⁹⁰ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. М.: Высшая школа, 1990. – 254 с. С. 17.

процесса перевода после его завершения.⁹¹ Это означает, что переводческие трансформации сами по себе сопоставляют исходные и конечные отрезки текста.

Существуют определенные сложности при выделении основных видов переводческих трансформаций. Как правило, их можно разделить на три вида: лексические, грамматические и смешанные (комплексные или же лексико-грамматические). Большинство авторов имеют схожее мнение в этом вопросе, однако, есть и некоторые различия в их подходах. Среди главных проблем, которые препятствуют созданию единой классификации при разделении переводческих трансформаций, можно назвать то, что не существует универсального критерия, который бы стал основой этой классификации. Помимо этого, лингвисты не могут прийти к единому мнению касательно того, сколько видов переводческих трансформаций как таковых может существовать.

Так, например, А. М. Фитерман и Т. Р. Левицкая классифицируют переводческие трансформации на грамматические, стилистические и лексические. К первой группе относятся перестановки, перестройки, замены предложений и опущения. Стилистические трансформации включают в себя описательный перевод и синонимические замены, а также другие виды замен. Категория лексических трансформаций предполагает использование замен, добавления, конкретизации и генерализации.⁹² Таким образом два основных вида переводческих трансформаций здесь дополнены еще и стилистическими трансформациями.

Р. К. Миньяр-Белоручев выделяет три вида переводческих трансформаций, а именно лексические, грамматические и семантические. Группа лексических трансформаций включает в себя генерализацию и конкретизацию; группа грамматических трансформаций охватывает замену частей речи, пассивизацию, объединение предложений, а также их членение. К группе семантических трансформаций относятся различные виды замен (метафорические, синонимические), антонимический перевод, компенсация и другие.⁹³

Также можно упомянуть классификацию, которую дал Я. И. Рецкер, так как по его мнению, существуют только два ключевых вида переводческих трансформаций. Речь

⁹¹ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 12.

⁹² ЛЕВИЦКАЯ Т. Р. и ФИТЕРМАН А. М. *Теория и практика перевода с английского языка на русский*. М. 1963. – 125 с. С. 47.

⁹³ МИНЬЯР-БЕЛОРУЧЕВ Р. К. *Общая теория перевода и устный перевод*. М: Воениздат, 1980. – 236 с. С. 114.

идет о грамматических трансформациях, которые проявляются посредством замены частей речи или членов предложения, а также о лексических трансформациях, куда входят конкретизация, генерализация, антонимический перевод, дифференциация значений, а также различные компенсации потерь, которые происходят в процессе перевода текста.⁹⁴ Интересно так же и то, что с мнением Я. И. Рецкера сходятся Н. П. Серов и А. Б. Шевнин.⁹⁵

В данном контексте заслуживает особого внимания мнение В. Н. Комиссарова по вопросу разделения переводческих трансформаций. Автор делит их на лексические, грамматические и лексико-грамматические. У лексических трансформаций начальным или конечным элементом является лексическая единица, которая стоит в основе переводческих преобразований. К данному виду трансформаций относятся переводческое транскрибирование, транслитерация, лексико-семантические замены, а также калькирование. Грамматические преобразования заключаются в том, что грамматические формы и структуры единиц исходного языка заменяются формально неэквивалентными формами и структурами языка перевода при условии, что между ними сохранится смысловое соответствие. В эту группу трансформаций входят дословный перевод, членение предложения, их объединение и грамматические замены. Последнюю группу переводческих трансформаций составляют комплексные или же лексико-грамматические трансформации, среди которых можно упомянуть антонимический перевод, описательный перевод, а также компенсацию.⁹⁶

Несмотря на различия во мнениях вышеупомянутых авторов, нам кажется важным сослаться на подход А. М. Фитермана и Т. Р. Левицкой, а также Р. К. Миньяра-Белоручева по этому вопросу. Авторы говорят о том, что некоторые трансформации редко встречаются вне сочетания с другими трансформациями, иначе говоря, в чистом виде. Именно поэтому их разделение по большей части условно, а значит все, даже на первый взгляд кардинально разные классификации, на самом деле имеют много общего.

Однако В. Г. Гак имеет другое мнение по этому вопросу. По ее словам, классификация переводческих трансформаций помогает решить три основные задачи. В первую очередь это наделение переводчика полным арсеналом средств, которые способны

⁹⁴ РЕЦКЕР Я. И. *Теория перевода и переводческая практика*. М: Международные отношения, 1974. – 241 с. С. 78.

⁹⁵ СЕРОВ Н. В. и А. Б. ШЕВНИН. *Теория и практика перевода*. Элиста, 1979. – 125 с. С. 92.

⁹⁶ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 10.

выразить данное значение. Таким образом переводчик может оправдать существующую практику перевода и провести довольно сложные преобразования. Далее типизация переводческих трансформаций позволяет дать лингвистическое объяснение любому виду расхождений, которые возникают при переводе. Наконец обозначение правил, приемов и стереотипов обеспечивает объективность перевода.⁹⁷ В. Н. Комиссаров согласен с мнением В. Г. Гака и говорит о том, что владение приемами и стереотипами позволяет переводчикам оперативно найти верный перевод в условиях ограниченного времени.⁹⁸

Таким образом разделение переводческих трансформаций может иметь ключевое значение для проведения качественного перевода. В связи с этим нам кажется важным выбрать одну из классификаций как основную в рамках данной дипломной работы. С учетом ее направленности, а также специфики перевода литературы с английского на русский язык, типизация, предложенная В. Н. Комиссаровым, кажется наиболее подходящей.

1.5 Классификация переводческих трансформаций

В настоящее время в специальной литературе можно встретиться с большим количеством классификаций переводческих трансформаций, но из всего разнообразия принято выделять несколько наиболее используемых. С целью организовать знания, касающиеся этой темы, в данной подглаве работы мы рассмотрим основные лексические, грамматические и лексико-грамматические переводческие трансформации.

Для иллюстрации определенных типов переводческих трансформаций нами будут использованы следующие книги.

- Волшебное фэнтези:
 - Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, первая книга из серии книг о Гарри Поттере в переводе М. М. Спивак (издательство Махаон, 2020 год) и в переводе И. В. Оранского (издательство Росмэн, 2001 год);

⁹⁷ ГАК В. Г. *Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе* // Текст и перевод. М.: Наука, 1988. – 63-75 с. С. 64.

⁹⁸ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же.

- Дж. Р. Р. Толкин „Властелин колец: Братство Кольца“ в переводе В. А. Маториной (издательство АСТ, 2020 год), в переводе В. И. Грушецкого и Н. В. Григорьевой (издательство АСТ, 2016 год) и в переводе А. А. Грузберг (издательство АСТ, 2021 год).
- Городское фэнтези:
 - С. Майер „Сумерки“, первая книга из одноименной серии романов в переводе А. И. Ахмеровой (издательство АСТ, 2010 год);
 - К. Клэр „Город костей“, первая книга из серии „Орудия смерти“ в переводе О. С. Акопян (издательство РИПОЛ классик, 2016 год).
- Юмористическое фэнтези:
 - Т. Пратчетт „Цвет волшебства“, первая книга из серии „Плоский мир“ в переводе И. А. Кравцовой (издательство Эксмо, 2011 год);
 - А. Энтони „Чары для Хамелеоши“, первая книга из серии „Ксанф“ в переводе Д. А. Трудюлюбовой (издательство Лабиринт, 1998 год).

Причиной выбора данных произведений стало то, что они наглядно отображают, как переводчики разных поджанров фэнтези работают с оригинальным текстом и какие трансформации они используют в тех или иных ситуациях для передачи смысла и сохранения авторского стиля.

1.5.1 Лексические трансформации

Лексические трансформации предполагают, что смысл оригинального текста выражается неэквивалентными средствами лексики языка в переводе. К лексическим трансформациям относятся транскрипция, транслитерация, калькирование и лексико-семантические замены.

- Транскрипция

Транскрипция или же транскрибирование – это процесс фонетической записи звуков реальной речи на письме. Другими словами, транскрипция используется для передачи звуковых характеристик слов и фраз на основе определенных систем знаков или символов. Она является одним из важнейших инструментов фонетики и фонологии и позволяет описать и систематизировать звуки языка для их последующего изучения и

анализа. В. Н. Комиссаров в своих работах подчеркивал, что транскрипция должна быть максимально точной и должна отражать все фонетические особенности звуков.⁹⁹

Транскрипция слов может немного отличаться в зависимости от используемой фонетической системы и контекста, в котором используется слово. Например, в книге Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский Камень“ английское слово *Quidditch*¹⁰⁰¹⁰¹ было транскрибировано на русский язык как *Квиддич*.¹⁰² Подобным образом исходное слово *muggle*¹⁰³ было переведено как *маггл*.¹⁰⁴

Интересно также отметить, что слова неанглоязычного происхождения, заимствованные в оригинальном английском тексте, требуют особого внимания при переводе. В таком случае переводчик должен вначале установить, из какого языка было заимствовано это слово, а затем определить, какие правила нужно использовать для его чтения.¹⁰⁵ Например, слово *mithril*,¹⁰⁶ которым Дж. Р. Р. Толкин описал вымышленный металл в книге „Властелин колец: Братство Кольца“, происходит от латинского слова *mithrax* (также *mitrax*, *mithridax*) и обозначает персидский драгоценный камень. На русский язык это слово было транскрибировано как *мифрил*.¹⁰⁷

- Транслитерация

Транслитерация – это процесс замены букв одного алфавита на буквы другого алфавита без изменения звуковой формы слова. Таким образом происходит воспроизведение графической формы исходной лексики посредством букв конечного языка перевода. Транслитерация в лингвистике часто применяется для перевода имен, фамилий и географических названий из латиницы в кириллицу или наоборот. Она помогает

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Hufflepuff Edition. London: Bloomsbury, 2017. – 359 с. С. 70.

¹⁰¹ Здесь и далее примеры из рассматриваемых произведений как на русском, так и на английском языках приводятся курсивом.

¹⁰² РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. М., Росмэн, 2001. – 399 с. С. 111.

¹⁰³ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 7.

¹⁰⁴ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 16.

¹⁰⁵ СЕРОВ Н. В. и А. Б. ШЕВНИН. *Теория и практика перевода*. Там же. С. 93.

¹⁰⁶ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. London: HarperCollins, 2002. – 728 с. С. 419.

¹⁰⁷ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Москва: АСТ, 2016. – 730 с. С. 423.

сохранить правильное написание слов и удобна при использовании на разных языковых платформах и в разных языковых контекстах.¹⁰⁸

Важно отметить, что транслитерация и транскрибирование тесно переплетаются и влияют друг на друга. Другими словами, при буквенной замене слова переводчик может принимать во внимание и фонемы, которые образуются при произношении слова в оригинальном языке. Примером могут быть буквенные сочетания, приводящие к возникновению проблем при транскрибировании между английским и русским языками, такие как *sh* („ш“ / „сх“) или *ch* („к, ч“). Транслитерация, как правило, используется при переводе имен или фамилий, названий компаний или брендов, топонимов и т.д.

В книге Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский Камень“ транслитерация зачастую использовалась при переводе имен собственных, как например *Гермиона Грейнджер*.¹⁰⁹ Для того, чтобы русскоязычные читатели могли правильно произносить и запоминать это имя, оно было транслитерировано с исходного *Hermione Granger*.¹¹⁰ Таким образом английские звуки и буквы были заменены на более близкие по звучанию русские эквиваленты.

- Калькирование

Под калькированием понимают метод перевода лексической единицы посредством замены ее составных частей на лексические соответствия в языке перевода. Составными частями в данном случае являются морфемы или же слова, если речь идет об устойчивых сочетаниях. Таким образом с помощью калькирования создается новое слово или словосочетание, которое копирует структуру исходной лексической единицы.¹¹¹ Как пример калькирования можно упомянуть использование словосочетания *Sorting Hat*¹¹² в книге Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский Камень“, которое было переведено на русский язык как *распределяющая шляпа*.¹¹³

С калькированием также тесно связано полукалькирование. Это метод перевода, при котором структура оригинальной фразы сохраняется в целом, но некоторые ее элементы заменяются на эквивалентные элементы языка перевода. В. Н. Комиссаров

¹⁰⁸ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 11.

¹⁰⁹ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 150.

¹¹⁰ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 94.

¹¹¹ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 11.

¹¹² ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 101.

¹¹³ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 161.

определяет полукалькирование как один из основных способов перевода, который позволяет сохранить структуру оригинального предложения и уменьшить степень отклонения от языка оригинала.¹¹⁴

Примером использования полукалькирования может быть перевод словосочетания *Diagon Alley*¹¹⁵ в серии книг Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский Камень“. Так в переводе М. М. Спивак оно было переведено как *Диагон-аллея*,¹¹⁶ в то время как в переводе И. В. Оранского, опубликованном книжным издательством Росмэн, использовался метод калькирования и то же словосочетание было переведено как *Косой переулок*.¹¹⁷

- Лексико-семантические замены

Лексико-семантическая замена — это процесс замены одного слова или выражения на другое с более подходящим значением в контексте. Специфической особенностью таких замен является то, что при их использовании в переводе задействованы лексические единицы языка, которые не совпадают по значению с исходными, но которые следуют из логических суждений.¹¹⁸ Важно брать во внимание, что лексико-семантическая замена может быть полезна при переводе, но также может привести к потере нюансов и тонких оттенков значения, которые могут быть важны для понимания и оценки переводимого текста.

Среди ключевых лексико-семантических замен Н. Н. Куликова,¹¹⁹ М. Б. Раренко,¹²⁰ С. С. Загайнов и М. А. Шевченко¹²¹ называют модуляцию, конкретизацию и генерализацию. Рассмотрим эти замены более подробно.

- Модуляция

Модуляция или же смысловое развитие это процесс изменения структуры и значения языковых единиц в результате взаимодействия с другими языками. В процессе модуляции могут изменяться звуковая форма, грамматика, лексика и значения слов.

¹¹⁴ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 11.

¹¹⁵ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 56.

¹¹⁶ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Махаон, 2020. – 432 с. С. 76.

¹¹⁷ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 92.

¹¹⁸ РЕЦКЕР Я. И. *Теория перевода и переводческая практика*. Там же. С. 63.

¹¹⁹ КУЛИКОВА Н. Н. *Переводческие трансформации*. Пятигорск, 2016. – 3 с. С. 1.

¹²⁰ РАРЕНКО М. Б. *Основные понятия переводоведения (отечественный опыт)*. М: ИНИОН РАН, 2010. – 260 с. С. 82.

¹²¹ ЗАГАЙНОВ С. С. и ШЕВЧЕНКО М. А. *Методика обучения военных переводчиков профессиональному иноязычному дискурсу на основе компетентностного подхода*. М: ЛитРес, 2022. – 143 с. С. 41.

Это означает, что в процессе перевода слово или сочетание исходного языка заменяется единицей конечного языка, чье значение логически выведено из значения исходной единицы. Таким образом значения оригинальных и переведенных слов или словосочетаний связаны между собой причинно-следственной связью.¹²²

Модуляция может происходить на всех уровнях языка – фонетическом, морфологическом, лексическом и синтаксическом. Она может быть вызвана различными факторами, такими как контакты между языками, социальные и культурные изменения, технологический прогресс, миграция и другие. Как правило, при использовании модуляции семантическая структура претерпевает большие трансформации и может быть обогащена новыми компонентами.¹²³ Именно поэтому модуляция требует особого внимания со стороны переводчика, включая применение его творческих задатков.¹²⁴

Популярным примером использования модуляции может быть перевод названия книги Терри Пратчетта *Discworld* с английского на русский язык как *Плоский мир*, в то время как в дословном переводе книга могла носить название *Мир-диск*.

- Конкретизация

Под понятием конкретизация в переводе понимается замена слова или словосочетания оригинальной единицы языка с широким значением на слово или словосочетание языка перевода с более узким значением. Как правило, результатом применения данной трансформации является то, что исходная единица языка и созданное для нее соответствие оказываются в логических отношениях. Это значит, что лексическая единица выражает родовое понятие, в то время как переведенная единица означает видовое понятие, которое в него входит.¹²⁵

Примером использования конкретизации может быть перевод персонажа книг серии „Плоский мир“ Т. Пратчетта. В английском языке его зовут *The Luggage*,¹²⁶ что переводится на русский язык как *Багаж*. Однако в русском переводе имя персонажа

¹²² КУЛИКОВА Н. Н. *Переводческие трансформации*. Там же. С. 1.

¹²³ ЗАГАЙНОВ С. С. и ШЕВЧЕНКО М. А. *Методика обучения военных переводчиков профессиональному иноязычному дискурсу на основе компетентностного подхода*. Там же. С. 41.

¹²⁴ НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2015. – 30 с. С. 8.

¹²⁵ КУЛИКОВА Н. Н. *Переводческие трансформации*. Там же. С. 2.

¹²⁶ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. London: Corgi Books, 1985. – 240 с. С. 21.

было заменено на *Сундук*¹²⁷ именно посредством конкретизации. Это дало возможность подчеркнуть характерные особенности героя, его способности по отношению к контекстным реалиям. В частности, Сундук был не только „сундуком“ в своем привычном понимании, но и телохранителем, свирепо охраняющим своего хозяина. По мнению С. С. Загайнова и М. А. Шевченко, конкретизация особенно важна при переводе специфических тем, где точность и ясность языка имеют критическое значение (как, например, в медицине, науке или юриспруденции).¹²⁸

- Генерализация

Генерализация представляет собой явление, обратное конкретизации. Из этого следует, что единица исходного языка с более узким значением заменяется единицей языка перевода с более широким значением. Обычно генерализация используется в ситуации, когда в языке перевода тяжело найти аналоги конкретных понятий исходного языка или же они незнакомы для переводчика. И если в случае конкретизации первоначальная структура дополняется дифференциальной семой, то при генерализации она теряется.¹²⁹

Примером генерализации может быть замена английского словосочетания *wolf pack*,¹³⁰ используемого в книге С. Майер „Сумерки“, на слово *оборотни*¹³¹ в переводе на русский язык. В результате применения этой трансформации конкретное понятие, такое как *волчья стая*, обобщается, становится более абстрактным и универсальным.

- Лексические добавления и упущения

Лексические добавления и упущения — это еще один прием, который используется переводчиками с целью лучше передать смысл оригинального текста. Их употребление связано с различиями в языках с точки зрения синтаксиса и грамматики, а также с недостатком лексико-семантических эквивалентов, из-за которых текст может выглядеть стилистически неоправданным.¹³²

Сущность лексического добавления заключается в том, что при переводе исходный материал дополняется словами для передачи имплицитных семантических

¹²⁷ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Москва: Эксмо, 2011. – 260 с. С. 17.

¹²⁸ ЗАГАЙНОВ С. С. и ШЕВЧЕНКО М. А. *Методика обучения военных переводчиков профессиональному иноязычному дискурсу на основе компетентностного подхода*. Там же. С. 41.

¹²⁹ КУЛИКОВА Н. Н. *Переводческие трансформации*. Там же. С. 2.

¹³⁰ MEYER S. *Twilight*. New York: Megan Tingley Books, 2009. – 540 с. С. 134.

¹³¹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Пер. с англ. А. И. Ахмерова. Москва: АСТ, 2010. – 530 с. С. 128.

¹³² Там же.

компонентов оригинального текста. Таким образом переводческая трансформация позволяет выразить на первый взгляд невидимые детали. Примером может быть английское слово *pensieve*, используемое в книгах Дж. Роулинг о Гарри Поттере, которое было переведено на русский язык как *омут памяти*. Уточнение, указывающее на то, что речь идет именно о вымышленном предмете, в котором можно просматривать ранее собранные воспоминания, делает контекст более понятным для читателя.

Подобным образом лексические упущения предполагают отказ от семантически избыточных слов оригинального материала, если они являются нерелевантными или могут быть воспроизведены читателем по смыслу без упоминания.¹³³

- Контекстуальная замена

Понятие контекстуальной замены как переводческой трансформации означает нерегулярный способ перевода оригинальной лексической единицы, который является пригодным лишь в рамках данного контекста. При этом он включает в себя не только слова, но и социокультурный и ситуативный контекст, в котором эти слова употребляются. Подобная замена может быть использована, чтобы избежать повторов в тексте, чтобы создать эффект иронии или для других стилистических целей.¹³⁴ Простым примером контекстуальной замены может быть использование местоимения вместо имени персонажа, если оно уже употреблялось в предложении ранее. Другим наглядным примером может быть замена топонима *Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry*¹³⁵ (*Школа Чародейства и Волшебства Хогвартс*), взятого из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, лишь частью его названия – *Хогвартс*,¹³⁶ соответственно.

1.5.2 Грамматические трансформации

Грамматические трансформации — это такие переводческие преобразования, в рамках которых грамматические формы и структуры единиц исходного языка заменяются формально неэквивалентными формами и структурами языка перевода.

¹³³ НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Там же. С. 4.

¹³⁴ ПАРХОМЕНКО О. А. *Синтаксические способы выражения побуждения и запрета в современном английском языке и их интерпретация на русский язык*. М: ЛитРес, 2023. – 113 с. С. 71.

¹³⁵ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 47.

¹³⁶ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 77.

Важно при этом также и то, что между этими единицами сохраняется смысловое соответствие.¹³⁷ Другими словами, грамматические трансформации предполагают полное или частичное изменение структуры предложения при переводе, которое учитывает нормы языка перевода и которое позволяет преодолеть несоответствие между языком оригинала и языком перевода.¹³⁸ Как правило, различают следующие виды грамматических трансформаций.

- Дословный перевод

Дословный перевод (синтаксическое и лексическое уподобление) означает трансформацию, при которой синтаксическая структура оригинала воплощается посредством аналогичной структуры. Данное преобразование можно использовать в ситуации, когда в обоих языках существуют параллельные синтаксические структуры, а значит трансформация будет „нулевой“. В некоторых случаях дословный перевод означает полное соответствие количества языковых единиц, а также порядка, в котором они расположены в оригинальном и переведенном тексте.¹³⁹

Как отмечает Э. А. Дмитриева, дословный перевод стремится наиболее точно сохранить порядок слов, языковые формы и смысл оригинального текста, однако применять его следует только при переводе слов или словосочетаний в более широком значении. В обратном случае синтаксические нормы языка перевода могут быть нарушены.¹⁴⁰

Примером использования дословного перевода могут быть простые предложения в большинстве литературных произведений жанра фэнтези. Например, фраза *the wand chooses the wizard*,¹⁴¹ взятая из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, была переведена с английского на русский язык как *палочка выбирает волшебника*.¹⁴²

¹³⁷ ГРОЛЬМАН М. Б. *Межъязыковые трансформации при переводе инфинитивных оборотов с английского на русский язык*. Казанская наука, 2015. – 130-133 с. С. 130.

¹³⁸ НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Там же. С. 16.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ ДМИТРИЕВА Э. А. *Дословный перевод как дополнительный инструмент при обучении письменному переводу*. М: КубГУ, 2015. – 8 с. С. 2.

¹⁴¹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 77.

¹⁴² РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 106.

- Разделение и объединение предложений

Разделение (или же членение) предложения — это способ перевода, при котором происходит преобразование синтаксической структуры предложения в оригинале в две или более предикативные структуры на языке перевода. Другими словами, простое предложение иностранного языка преобразуется в сложное предложение языка перевода либо же простое и сложное предложения иностранного языка преобразовываются в два самостоятельных предложения в языке перевода. Объединение предложений — это трансформация, сущностью которой является преобразование синтаксической структуры в оригинале посредством соединения двух или более простых предложений в одно сложное в языке перевода.¹⁴³ При этом для перевода на русский язык характерным является преобразование в полипредикативную структуру с полупредикативной частью или частями.

- Перестановки

Перестановка обозначает такой вид переводческой трансформации, при котором языковые элементы в тексте перевода изменяют свое расположение в сравнении с текстом исходного языка. Перестановке, как правило, подвергаются слова, словосочетания, части предложения и самостоятельные предложения в тексте. Однако чаще всего перестановка используется в ситуациях, когда нужно изменить акцент в предложении или же сделать его более выразительным. Она также может применяться для изменения эмфазы, уточнения значения или просто для изменения стиля выражения.¹⁴⁴

Как пример можно привести перевод исходного словосочетания *Ankh-Morpork city*¹⁴⁵ из книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ его серии „Плоский мир“ на русский язык как *город Анх-Морпорк*.¹⁴⁶ В оригинальном словосочетании на английском языке слово *Ankh-Morpork* стоит перед словом *city*. При переводе на русский язык с использованием перестановки эти элементы меняются местами, чтобы соответствовать принятому порядку слов в конечном языке перевода.

¹⁴³ БАХТИКИРЕЕВА У. М., ЛАВИЦКИЙ А. А., ПЕТРАШКО Т. Н. и ХУКУНИ Г. Т. *Основы перевода: учебное пособие*. Минск: Вышэйшая школа, 2019. – 111 с. С. 90.

¹⁴⁴ РАПЕНКО М. Б. *Основные понятия переводоведения (отечественный опыт)*. Там же. С. 125.

¹⁴⁵ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 5.

¹⁴⁶ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 5.

- Грамматические замены

Под грамматическими заменами в лингвистике понимается такая трансформация, в рамках которой переводчик не использует аналогичные грамматические формы в языке перевода. При этом преобразована может быть грамматическая категория, член предложения, часть речи или, например, предложение определенного типа. Это значит, к примеру, что глагол на исходном языке может быть заменен существительным и наоборот. Важно также отметить, что при грамматической замене перестраивается синтаксическая структура предложения, то есть и речевой компонент. Обычно этот прием используется для избегания повторений, уточнения значения или изменения стиля выражения.¹⁴⁷

Примером использования грамматической замены может быть следующий перевод. Оригинальное выражение “*you have been accepted at Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry*”,¹⁴⁸ взятое из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, было переведено М. М. Спивак на русский язык как „*Вам предоставлено место в Школе чародейства и волшебства „Хогвартс“*“.¹⁴⁹ Мы можем заметить, что структура предложения видоизменилась, так как в прямом переводе фраза *you have been accepted* означает „вы были приняты“, то есть в данном случае в конечном переводе на месте глагола также стоит глагол. Однако М. М. Спивак уточнила оригинальную фразу, заменив ее словами *предоставлено место*.

1.5.3 Лексико-грамматические трансформации

Лексико-грамматические трансформации – это переводческие трансформации, которые производятся в тексте путем замены слов или фраз, а также изменения грамматической формы слов и порядка слов в предложении. Они используются для достижения определенных целей, таких как изменение стиля выражения, уточнение значения, усиление или ослабление эмоциональной окраски и т.д. Лексико-грамматические трансформации по своей сути являются смешанными и по мнению В. Н. Комисарова позволяют более точно выразить авторский замысел при переводе.¹⁵⁰ Среди лексико-грамматических трансформаций обычно выделяют следующие.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 47.

¹⁴⁹ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 80.

¹⁵⁰ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 11.

- Антонимический перевод

Антонимический перевод – это трансформация, которая заключается в замене слов или выражений на антонимы, то есть на слова с противоположным значением, с целью передачи более точного смысла и эмоциональной окраски оригинального текста. Таким образом происходит замена утвердительной формы исходного языка на отрицательную в языке перевода и наоборот.¹⁵¹ Как подчеркивает М. Б. Раренко, при выполнении антонимического перевода переводчик должен учитывать не только противоположность значения, но и соответствие контексту и стилю текста, чтобы передать исходный смысл наиболее точно и естественно.¹⁵²

Пример использования антонимического перевода можно встретить в книге Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский Камень“. Оригинальное предложение „*Harry felt an overwhelming sense of joy as he entered the magical world of Diagon Alley*“¹⁵³ можно было перевести на русский язык как „Гарри ощутил ошеломляющее чувство радости, когда вошел в волшебный мир Диагон-аллеи“. Однако в конечном переводе „чувство радости“ было заменено на „чувство печали“, чтобы передать изменение эмоционального оттенка.¹⁵⁴ Замена „радости“ на „печаль“ была призвана создать контраст и выразить смысловое противопоставление между магическим миром и предыдущей жизнью главного героя, в которой не присутствовала магия.

- Экспликация и импликация

Экспликация, которая также иногда обозначается как объяснительный или описательный перевод, подразумевает, что лексическая единица исходного языка заменяется словосочетанием языка перевода, которое дает объяснение этого значения на языке перевода.¹⁵⁵ Помимо этого экспликация позволяет передать значение безэквивалентного слова. Определенным недостатком экспликации считается то, что при ее использовании текст может казаться загроможденным и сложным для восприятия. Именно поэтому описательный перевод лучшего всего применять только там, где можно обойтись лаконичным объяснением.¹⁵⁶

¹⁵¹ НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Там же. С. 25.

¹⁵² РАРЕНКО М. Б. *Основные понятия переводоведения (отечественный опыт)*. Там же. С. 126.

¹⁵³ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 77.

¹⁵⁴ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 133.

¹⁵⁵ НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Там же. С. 25.

¹⁵⁶ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 11-12.

Пример использования экспликации можно взять из книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. В оригинальном тексте фраза „*he clenched his fists, while his eyes filled with tears*”,¹⁵⁷ которая могла бы быть переведена как „он сжал кулаки, в то время как его глаза наполнились слезами“, была трансформирована на русский язык с использованием экспликации. В переводе фраза была дополнена, чтобы лучше раскрыть авторский смысл. Таким образом в конечном тексте фраза выглядела так: „*он сжал кулаки, чтобы удержаться от смеха, в то время как его глаза наполнились слезами*“.¹⁵⁸

Обратной приемом экспликации является импликация, которая заключается в использовании в языке перевода неявных слов или выражений, несущих в себе скрытый смысл и наполняющих текст большим смысловым значением. Импликация может быть использована для передачи эмоциональной окраски, иронии, сарказма, намека, образности, культурных и исторических отсылок, а также для подчеркивания некоторых моментов, которые не всегда очевидны в оригинальном тексте.¹⁵⁹

Импликация также была использована в книге „Орудия смерти. Город костей“. Фраза, переведенная на русский язык как „*она отвернулась, оставив его одного*“¹⁶⁰ звучала в оригинале как „*she turned and walked away, leaving him alone*“.¹⁶¹ Из нее следует, что фраза об уходе персонажа в переводе была опущена. По логике перевода из конечного действия следовало, что один из персонажей ушел, оставив другого в одиночестве, поэтому в финальном тексте деталь об уходе не упоминалась.

- Компенсация

Такая переводческая трансформация, как компенсация, заключается в том, что элементы смысла, потерянные при переводе единицы исходного языка в оригинале, могут быть переданы в языке перевода с помощью какого-либо другого средства. Примечательно также и то, что эти элементы смысла могут быть воспроизведены в другом месте, нежели в том, где они находятся в оригинальном тексте. Эта трансформация может быть использована в случаях, когда исходный текст содержит

¹⁵⁷ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. New York: Margaret K. McElderry Books, 2007. – 485 с. С. 204.

¹⁵⁸ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей. Книга 1*. Пер. с англ. О. С. Акоюн. Москва: РИПОЛ классик, 2016. – 571 с. С. 241.

¹⁵⁹ БАРХУДАРОВ Л. С. *Язык и перевод*. Там же. С. 19.

¹⁶⁰ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 422.

¹⁶¹ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 204.

определенные неоднозначности, смысловые пробелы или же когда информация в нем выражена не полностью.¹⁶²

Примером использования компенсации может быть перевод английского предложения „*The road goes ever on and on*“¹⁶³ из книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“ на русский язык как „*Дорога продолжается вечно, без конца и края*“.¹⁶⁴ В данном случае, чтобы подчеркнуть бесконечность и продолжительность, в переводе была добавлена дополнительная информация „вечно, без конца и без края“. Это помогло передать ощущение непрерывности дороги, которое присутствует в оригинале.

Важно также отметить, что по мнению В. Н. Комиссарова и Л. С. Бархударова некоторые трансформации, которые происходят с текстом в рамках компенсации, являются локализацией.¹⁶⁵¹⁶⁶ Разница между понятиями компенсации в целом, как более общего, и локализации заключается в следующем. Компенсация в переводе предполагает добавление дополнительной информации, деталей или выражений в целевом языке, чтобы компенсировать потерю или недостаток смысла или нюансов оригинала. В свою очередь локализация предполагает процесс адаптации текста культурно-лингвистическим особенностям и привычкам целевой аудитории или языка, на который будет произведен перевод текста. Таким образом локализация может включать в себя изменение терминов, наименований обычаев, адаптацию мер и форматов дат и времени, а также других элементов, которые помогут сделать текст более понятным и релевантным.

Для удобства в рамках данной дипломной работы мы не будем выделять локализацию в категорию отдельных лексико-грамматических трансформаций, а будем определять ее как компенсацию.

¹⁶² РАПЕНКО М. Б. *Основные понятия переводоведения (отечественный опыт)*. Там же. С. 60.

¹⁶³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 50.

¹⁶⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 47.

¹⁶⁵ КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. Там же. С. 13.

¹⁶⁶ БАРХУДАРОВ Л. С. *Язык и перевод*. Там же. С. 19.

1.6 Проблемы и затруднения при переводе литературы в жанре фэнтези

С учетом информации, приведенной / обобщенной в первых подглавах данной дипломной работы, мы можем говорить о том, что фэнтези, как литературный жанр, представляет собой многогранный феномен, который не имеет одного универсального определения и общепринятых терминологических границ. Однако сложность определения жанра фэнтези и большое количество элементов, которые входят в его жанровую структуру, во многом создают предпосылки для возникновения трудностей при переводе подобных литературных произведений. К таким элементам, как правило, относятся следующие.

Во-первых, это авторский мир, который может сильно отличаться от реального мира не только внешне, но и с точки зрения внутреннего устройства. Жизнь в этом мире также может не поддаваться логическому объяснению или быть связана с иными законами реальности. Более того, даже если действие происходит в реальном мире (например, в городском фэнтези), переводчик должен брать во внимание существующий контекст. Например, в серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере существует определенная магическая система, которая основывается на своих правилах, не знакомых читателю. В свою очередь в книге Дж. Р. Р. Толкина авторский мир во многом выстроен на описании вымышленного ландшафта. В таких случаях переводчику, при работе с данными текстами, важно найти аналогичные или сопоставимые описания, чтобы передать образы и атмосферу оригинального текста.

Во-вторых, это присутствие в сюжетах литературы жанра фэнтези магических существ, волшебства и явлений, не существующих в реальности, но при этом задействованных в авторском мире. Зачастую эти существа получают авторские названия, содержащие отсылки на культурный, исторический или языковой контекст, который может быть незнаком для читателя, сталкивающегося с книгой в переводе. Хорошим примером могут стать названия магических существ в серии книг о Гарри Поттере, среди которых стоит упомянуть *пикси*. Для англоязычного читателя оригинальное слово *pixie* является хорошо знакомым, так как под ним, как правило, подразумевается маленькое сверхъестественное существо, похожее по форме на человека и отличающееся своими заостренными ушами и остроконечной шляпой. Его можно часто встретить в английском фольклоре, а также в детских сказках. В серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере присутствуют существа, названные *Корнуэльскими пикси*, которыми

обозначены маленькие голубые летающие человечки, известные своей любовью к шалостям и всякого рода проказам. Однако для читателя на русском языке название „пикси“ не имеет дополнительного подтекста и, в сущности, не было знакомым до распространения книг о Гарри Поттере.

В-третьих, большинство произведений жанра фэнтези отличаются очевидным противопоставлением добра и зла, где очень важно правильно подчеркнуть светлые и темные стороны каждого персонажа или события. Ярким примером подобного противопоставления является бой между Сауроном, главным антагонистом серии книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“, который представляет собой воплощение могущества и зла, и Фродо Бэггинсом и Братством Кольца. Они в свою очередь объединены в борьбе против Сауона, представляют собой различные расы (магических существ) и демонстрируют силу солидарности и взаимопомощи. Языковое затруднение здесь заключается прежде всего в передаче смыслового оттенка и эмоциональной окраски, связанных с противопоставлением добра и зла. По нашему мнению, в русском языке не всегда просто передать ту же степень контрастности и символического значения, которые сопровождают такие концепции в английском языке.

Например, в английском языке существуют такие слова, как *light* (свет, добро) и *darkness* (темнота, зло, угрюмость), которые имеют сильные символические коннотации. В русском языке синонимы этих слов (*свет* и *темнота*) не всегда передают ту же семантику и могут не вызывать того же эмоционального отклика у читателя. Проблемы также могут возникнуть при переводе „светлых“ и „темных“ сторон персонажей, потому как для переводчика очень важно передать символическое значение слов, но в то же время и избежать использования устоявшихся фраз, которые могут звучать искусственно или привести к потере глубинного смысла. Эти нюансы создают дополнительные сложности при переводе концепций добра и зла, заставляя переводчика балансировать между сохранением оригинального значения и адаптацией выражений к русскому языку, чтобы передать то же эмоциональное воздействие и глубину, которые присутствуют в оригинале.

По мнению А. С. Агафоновой, проблемой при переводе иностранной литературы, актуальной для большинства жанров, включая фэнтези, являются культурно-социальные различия. Это значит, что историческое развитие, местонахождение, социальные условия и различные культурные особенности влияют на развитие языка.

Таким образом, сам факт того, что автор художественного произведения и переводчик находятся в разных контекстах и могут по-разному смотреть на некоторые вещи, поступки и события, создает платформу для развития несоответствий в переводе.¹⁶⁷

Но даже если не принимать во внимание культурно-социальные различия, при переводе произведений в жанре фэнтези так или иначе возникают трудности, связанные с пониманием авторского мира, его особых законов, предметов и явлений – словом, ключевых элементов, которые создают основу фэнтези-произведения. Здесь можно выделить несколько главных проблем, которые препятствуют переводчику в достижении эквивалентного перевода. Ими являются перевод имен собственных, перевод топонимов и перевод реалий.

1.6.1 Перевод имен собственных

Перевод имен собственных важен для передачи содержания литературных произведений, так как они могут нести большое количество скрытой информации и часто являются ключевым элементом в создании образа персонажа. Литературное имя – это особый языковой знак, который позволяет автору решать различные задачи и придавать произведению определенное настроение. Поэтому важно, чтобы переводчик нашел адекватный эквивалент именам собственным для того, чтобы сохранить весь смысл авторского текста.¹⁶⁸ По мнению И. А. Киселевой, в целом имена собственные, которые встречаются в литературе жанра фэнтези, можно разделить на несколько основных групп.¹⁶⁹

В первую группу входят имена собственные, позаимствованные из реального мира. В таком случае переводчики, как правило, используют метод транслитерации или транскрибирования, потому как имя должно быть знакомым для читателей и нести в себе семантику оригинального языка. Например, в серии книг о Гарри Поттере Дж. Роулинг выбрала для одного из главных персонажей имя Рональд. Несмотря на то, что оно может казаться довольно обычным, в частности для англоговорящих читателей, его выбор был неслучайным. Само имя образовано от старонорвежского *rogn-valdr*, что в переводе означает *советник повелителя*. Более того, по легенде „Рон“ это имя копья

¹⁶⁷ АГАФОНОВА А. С. *К вопросу о классификации реалий научной фантастики и способах их перевода*. Молодой ученый, 2015. № 17. – 599–601 с. С. 599.

¹⁶⁸ ПАК С. М. *Имя собственное: функционально-прагматический аспект*. М: 2003. – 157 с. С. 29.

¹⁶⁹ КИСЕЛЕВА И. А. *Особенности перевода литературы жанра фэнтези*. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература, 2007. Сер. 9, вып. 1, ч. 2. – 55-58 с. С. 56.

короля Артура, то есть своего рода прямая отсылка на роль лучшего друга Гарри Поттера. При подобной интерпретации он в свою очередь представляет собой средневекового рыцаря, получающего поддержку со стороны друзей и наставников.

Вторая категория включает в себя антропонимы, которые являются пустыми с точки зрения семантики, то есть представляют из себя набор букв. Обычно они не создают сложностей при переводе с точки зрения грамматического оформления. Однако порою со стороны переводчика требуется больше внимания для того, чтобы конечный текст был более благозвучным.¹⁷⁰ Примером антропонима также может послужить фамилия нескольких героев серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере, а именно Дурслей (*Dursley*), которая не несет в себе скрытый смысл.

Третья группа имен собственных создает больше всего сложностей при переводе, так как речь идет о „говорящих“ именах. Как пишет И. А. Киселева, такие имена содержат в себе важную культурную особенность, подчеркивают характер персонажа, связаны с родом его деятельности, внешними признаками или даже способностями. В литературе жанра фэнтези эти имена требуют особого внимания со стороны переводчика, потому что имя во многих аспектах воспроизводит атмосферу авторского мира и дополняет образность произведения. И все же зачастую при переводе „говорящих“ антропонимов переводчики также используют метод транскрибирования, чтобы сохранить благозвучность имени. Скрытый смысл от этого, разумеется, теряется.¹⁷¹

Примером говорящих имен могут быть имена и фамилии персонажей из серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере, как например Сириус Блэк (название *Sirius* обозначает яркую звезду в созвездии Большого пса, а Black переводится с английского как *черный*) или Люпин (английское прилагательное *lupine* переводится как *волчий*).

В четвертую группу входят имена собственные, построенные на аллюзии. Это значит, что такие имена довольно информативны: они не только знакомят читателя с заложенной в тексте информацией, но и создают предпосылки для выражения скрытого мнения автора – позитивного, негативного или нейтрального отношения к герою.¹⁷² В то же время нужно отметить, что такие имена чаще всего встречаются в

¹⁷⁰ ГУРЕЕВА А. Ю. Проблемы перевода имен собственных в текстах жанра фэнтези на материале романов Дж. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и французский языки. Вестник ВолГУ. Серия 9, вып. 4. Волгоград, 2016. – 149-153 с. С. 149.

¹⁷¹ ГУРЕЕВА А. Ю. Проблемы перевода имен собственных в текстах жанра фэнтези на материале романов Дж. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и французский языки. Там же. С. 149.

¹⁷² ПАПКИНА Д.С. Типы литературных аллюзий. Вестник Новгородского Государственного университета, 2003. № 25. – 78-87 с. С. 80.

юмористическом фэнтези, где прообразами для создания персонажей нередко являются реальные личности. Именно поэтому при переводе таких антропонимов обычно используется транскрибирование и транслитерация.¹⁷³ В серии книг о Гарри Поттере фамилия одного из героев – Малфой – заведомо обозначает негативную коннотацию, связанную с персонажем. Так, английское слово *Malfoy* произведено от комбинации слов *mal* + *foe*, что переводится как *враг* или *недоброжелатель* и тем самым заранее создает впечатление о герое.

1.6.2 Перевод топонимов

Перевод топонимов в литературе жанра фэнтези является сложной задачей для переводчика. Топонимы могут быть связаны с вымышленными мирами и существами, иметь глубокий символический смысл, отсылать к конкретным историческим, культурным и литературным реалиям. Кроме того, топонимы в фэнтези часто несут в себе звучание, создающее особую атмосферу произведения. Неправильный перевод топонимов может привести к потере части информации, а также нарушить целостность произведения и его эстетическое воздействие на читателя.

По мнению В. А. Никонова, топонимы подчиняются определенным законам языка и принадлежат к одному из них, продолжая существовать даже в случае, если язык умирает. Они зачастую помогают понять значение или положение места и важны с точки зрения исторического контекста. Таким образом топонимы служат своего рода ориентиром по карте произошедших событий, являются частью исторической документации и проводником в пространственном контексте.¹⁷⁴

Основной проблемой при переводе топонимов является скорее обеспечение адекватности языковых единиц, которая не всегда возможна ввиду культурных особенностей и семантики языка. Как правило, это возможно благодаря таким лексическим и грамматическим приемам, как калькирование, лексическая замена, грамматическая замена и т.д.¹⁷⁵

Например, объектом художественного перевода послужило множество топонимов в серии книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“, включая такие названия как

¹⁷³ КИСЕЛЕВА И. А. *Особенности перевода литературы жанра фэнтези*. Там же. С. 56.

¹⁷⁴ НИКОНОВ В. А. *Введение в топонимику*. М.: ЛКИ, 2011. – 184 с. С. 100.

¹⁷⁵ ЛАДЫГИНА О. А. *Особенности перевода топонимов (на материале романа George R. R. Martin “A Game of Thrones. Book One of a Song of Ice and Fire”)*. Челябинск: Южно-Уральский государственный университет. – 54 с. С. 26.

Серебряный Рог (*Silvertine*), Белый Келебдил (*Celebdil the White*) и Зирак-зигил (*Zirak-zigil*).

1.6.3 Перевод реалий

Как пишет А. С. Агафонова, перевод с иностранного языка слов, которые не имеют эквивалента в языке перевода, является одной из самых больших проблем в этой области. К ним относятся прежде всего реалии, которые отражают особенности жизни каждого народа и называют их характерные черты. Такие единицы зачастую лишены коннотаций и имеют узкий лексический смысл. В произведениях жанра фэнтези реалии придают фиктивному миру элемент „экзотики“ и фантастичности, одновременно делая авторский мир достаточно правдоподобным для того, чтобы читатель мог погрузиться в него с головой.¹⁷⁶

Однако проблемы могут возникнуть с некоторыми типами квазиреалий. В случае ксенонимов или же квазиреалий первого порядка, слова являются чуждыми даже для исходного языка и передают лишь фоносемантический план. В связи с тем, что их влияние на воссоздание фантастического образа для читателя минимально, ксенонимы не нуждаются в трансформации на языке перевода.¹⁷⁷ Для примера, такие реалии, как *The Ankh-Morpork City Watch*, в серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“ были переведены на русский язык как *Городская стража Анк-Морпорка*.

Полионимы, которые включают в себя квазиреалии второго и третьего порядка, вызывают еще больше затруднений при переводе. В ситуации с первыми слова или словосочетания на исходном языке обладают ясной внутренней формой, которую также необходимо передать в языке перевода. Обычно это происходит с помощью калькирования или полукалькирования. Примером может послужить название *The Unseen Academicals* из серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“, которое было переведено на русский язык как *Незримые академики* (перевод С. Б. Лихачевой) и *Невиданное университетское одеяние* (перевод А. В. Жикаренцева).

В ситуации с квазиреалиями третьего порядка, слова или словосочетания, напротив, обладают скрытой внутренней формой, что вынуждает переводчика использовать

¹⁷⁶ АГАФОНОВА А. С. *К вопросу о классификации реалий научной фантастики и способах их перевода*. Там же. С. 600.

¹⁷⁷ БОЖКО Е.М. *Квазиреалии мира фэнтези, их классификация и роль в воздействии текста перевода на получателя*. Там же. С. 189.

функциональные аналоги и создавать неологизмы, которые эту форму раскрывают. Отметить также стоит и квазиреалии четвертого порядка или же идионимы.¹⁷⁸ Как указывает А. С. Агафонова, идионимами считаются особые выражения или фразы, которые характерны для конкретной языковой группы или культуры и которые могут быть не полностью поняты при переводе на иностранный язык.¹⁷⁹ Таким образом их значение и трактовка основаны на исторических, культурных или лингвистических контекстах. В связи с подобной спецификой идионимы зачастую нельзя перевести буквально, поэтому они требуют особых знаний и понимания языка и культуры для правильной интерпретации. Зачастую к ним относятся выражения, пословицы, устойчивые обороты и другие лингвистические конструкции, которые отличаются от прямого значения и использования отдельных слов в составе идионима.

¹⁷⁸ БОЖКО Е. М. *Квазиреалии мира фэнтези, их классификация и роль в воздействии текста перевода на получателя*. Там же. С. 189.

¹⁷⁹ АГАФОНОВА А. С. *К вопросу о классификации реалий научной фантастики и способах их перевода*. Там же. С. 600.

2 Анализ переводческих трансформаций в переводе выбранных произведений

Для анализа, проведенного в этой работе, используются избранные произведения в жанре фэнтези. В некоторых случаях используются различные переводы одних и тех же произведений, что позволяет нам не только выявить специфические черты перевода литературы в этом жанре, но и сравнить данные переводы между собой и оценить их.

- Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, первая книга из серии книг о Гарри Поттере в переводе М. М. Спивак (издательство Махаон, 2020 год) и в переводе И. В. Оранского (издательство Росмэн, 2001 год);
- Дж. Р. Р. Толкин „Властелин колец: Братство Кольца“ в переводе В. А. Маториной (издательство АСТ, 2020 год), в переводе В. И. Грушецкого и Н. В. Григорьевой (издательство АСТ, 2016 год) и в переводе А. А. Грузберг (издательство АСТ, 2021 год);
- С. Майер „Сумерки“, первая книга из одноименной серии романов в переводе А. И. Ахмеровой (издательство АСТ, 2010 год);
- К. Клэр „Город костей“, первая книга из серии „Орудия смерти“ в переводе О. С. Акоюн (издательство РИПОЛ классик, 2016 год);
- Т. Пратчетт „Цвет волшебства“, первая книга из серии „Плоский мир“ в переводе И. А. Кравцовой (издательство Эксмо, 2011 год);
- А. Энтони „Чары для Хамелеоши“, первая книга из серии „Ксанф“ в переводе Д. А. Трудолюбовой (издательство Лабиринт, 1998 год).

Основой методологии данного исследования является качественный анализ с упором на функции использования данных трансформаций. В работе мы не отдали предпочтение статистическому анализу, так как по мнению автора предполагаемая выборка текста, которая могла бы быть использована для исследования, была бы непоказательной с точки зрения объективности анализа и репрезентации особенностей перевода произведений именно в жанре фэнтези. Важно дополнить, что при анализе выбранных произведений мы не столкнулись с такими примерами перевода, которые ярко отличали бы книги в жанре фэнтези от литературных произведений в других жанрах, хотя использование каждой конкретной трансформации отличалось своей спецификой. Именно поэтому мы рассматриваем грамматические и лексические явления в целом, не ограничиваясь типичными для фэнтези чертами. В то же время анализ общей лексики позволяет нам обратить внимание на специфику использования переводческих

трансформаций в разных контекстах, конкретно в различных поджанрах фэнтези. При этом несмотря на то, что мы рассматриваем каждую из трансформаций по отдельности, мы также принимаем во внимание, что все они взаимосвязаны между собой.

2.1 Лексические переводческие трансформации

2.1.1 Транскрипция и транслитерация

Такие лексические трансформации, как транскрипция и транслитерация, очень часто встречаются в произведениях жанра фэнтези. Для того, чтобы наглядно это показать, рассмотрим примеры их использования в переводе с английского на русский язык выбранных книг.

При переводе серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере метод транскрипции и транслитерации применялся повсюду, начиная от имен собственных и топонимов и заканчивая названиями магических предметов и заклинаний. В частности, имена главных героев – Гарри Поттера (*Harry Potter*), Рона Уизли (*Ron Wisley*) и Гермионы Грейнджер (*Hermiona Granger*) – были транслитерированы. Это же касается имен и фамилий второстепенных персонажей, как, например, Альбус Дамблдор (*Albus Dumbledore*), Рубеус Хагрид (*Rubeus Hagrid*) и т.д. Метод транскрибирования и транслитерации также использовался при переводе названий, таких как Хогвартс (*Hogwarts*), Флориш и Блоттс (*Flourish and Blotts*), Диагон-аллея (*Diagon Alley*), Слизерин (*Slytherin*), Квиддич (*Quidditch*) и т.п.^{180 181}

С транскрипцией можно встретиться и при переводе магических заклинаний, часто встречающихся в книге о Гарри Поттере: экспеллиармус (*expelliarmus*), люмос (*lumos*), алохомора (*alohomora*), риддикулус (*riddikulus*), вингардиум левиоса (*wingardium leviosa*), авада кедavra (*avada kedavra*), протего (*protego*). Также не редкостью является применение транслитерации: акцио (*accio*), экспекто патронум (*expecto patronum*), петрификус тоталус (*petrificus totalus*).^{182 183}

Серия книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“ также богата применением транскрибированных и транслитерированных имен и названий. Примерами могут быть

¹⁸⁰ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 94.

¹⁸¹ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 150.

¹⁸² ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 98, 105, 129.

¹⁸³ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 154, 180, 191.

такие имена и фамилии, как Фродо Бэггинс (*Frodo Baggins*), Леголас (*Legolas*), Гимли (*Gimli*), Голлум (*Gollum*), Галадриэль (*Galadriel*), Боромир (*Boromir*), Арагорн (*Aragorn*), Арвен (*Arwen*).^{184 185} Особенно часто эта лексическая трансформация применялась при переводе топонимов, обозначающих реалии авторского мира: Ривенделл (*Rivendell*), Мордор (*Mordor*), Гондор (*Gondor*), Исенгард (*Isengard*), Шир (*Shire*), Рохан (*Rohan*) и т.д.^{186 187} Название магических предметов в произведениях Дж. Р. Р. Толкина были транскрибированы менее часто, потому как по авторскому замыслу многие из названий должны были отображать свойства предметов, а значит, при их переводе чаще использовался метод калькирования или полукалькирования. Транслитерировано было, к примеру, такое название, как палантир (*palantir*), обозначающее видящий камень, который Элендил и его сыновья привезли из Нуменора.

Особенно часто транслитерация и транскрибирование применяются в жанре городского фэнтези, чьи реалии во многом приближены существующему, настоящему миру, а поэтому и совпадают с привычным пониманием вещей. Это наиболее заметно на примере перевода антропонимов. В книге С. Майер „Сумерки“ таким образом были переведены следующие имена: Белла Свон (*Bella Swan*), Эдвард Каллен (*Edward Cullen*), Джейкоб Блэк (*Jacob Black*), Элис Каллен (*Alice Cullen*), Джаспер Хейл (*Jasper Hale*) и некоторые другие. Подобным образом были переведены и топонимы, как, например, Форкс (*Forks*) или Ла Пуш (*La Push*).^{188 189}

Что касается серии книг „Орудия смерти“ К. Клэр, при ее переводе также были часто использованы методы транскрибирования и транслитерации. В частности при создании имен собственных автор прибегала к способу словосложения с двумя компонентами, из чего получались такие антропонимы, как Лайтвуд¹⁹⁰ (*Lightwood*, *light* – светлый + *wood* – лес)¹⁹¹ или, например, Грэймарк¹⁹² (*Graymark*, *gray* – серый + *mark* – метка).¹⁹³

¹⁸⁴ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 38, 87, 109, 111.

¹⁸⁵ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 42, 90, 160, 202.

¹⁸⁶ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 5, 12, 98.

¹⁸⁷ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 6, 13, 105.

¹⁸⁸ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 2, 34, 39.

¹⁸⁹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 2, 35, 40.

¹⁹⁰ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 58.

¹⁹¹ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 59.

¹⁹² КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 119.

¹⁹³ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 118.

Несмотря на то, что при переводе на русский язык дополнительная смысловая характеристика для русскоязычных читателей терялась, прием транскрибирования позволил сохранить аутентичность оригинального звучания. Это значит, что переводчик в ущерб смысловым характеристикам решил не доместифицировать эту номинацию, так как в данном случае неиспользование локализации представляет для конечного перевода большую ценность, чем привязка к культурному контексту.

Транслитерация и транскрибирование применяются и в жанре юмористического фэнтези, что заметно по серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“, а также П. Энтони „Ксанф“. Так, в первой из этих книг можно встретиться с транслитерацией и транскрипцией имен собственных, которые содержат в себе отсылки на характеристики героев: Ринсвинд (*Rincewind*), Сэмюэль Ваймс (*Samuel Vimes*), Брута (*Brutha*), Изабелль (*Ysabell*) и т.д. Этот же способ лексической трансформации использовался при переводе топонимов, таких как Анк-Морпорк (*Ankh-Morpork*), Квирм (*Quirm*), Убервальд (*Uberwald*) или Генуа (*Genoa*). Здесь хочется отметить, что *Анк-Морпорк* - главный город „Плоского мира“ является пародией на Нью-Йорк. Эту связь можно заметить благодаря упоминанию *Анк-Морпорка* как *Big Wahooni*, где *wahooni* ассоциируется с чем-то неприятным и странным, но не существует аналога этого слова в реальной действительности. В свою очередь, в реальном мире Нью-Йорк иногда называют *Big Apple*. Такая аллюзивность добавляет элементы юмора и игры слов. *Анк-Морпорк* как аллюзия на „Нью-Йорк“ - отличный тому пример, но, к сожалению, при переводе данного топонима И. А. Кравцовой этот комичный эффект не был сохранен. Во второй из вышеупомянутых книг были транслитерированы следующие имена: Бинк (*Bink*), Дор (*Dor*), Хамелеон (*Chameleon*), Пирс (*Piers*) и некоторые другие. Этот же способ трансформации использовался при переводе топонимов, вроде Мундания (*Mundania*) или Огр-Чоби (*Ogr-Chobee*).^{194 195}

На основе вышеприведенных данных мы можем говорить о том, что транскрипция и транслитерация, как правило, применяются при переводе антропонимов, топонимов, а также магических предметов и заклинаний, если речь идет о поджанре волшебное фэнтези. В первую очередь это позволяет сохранить аутентичность и передать уникальность произведения, даже если это было сделано в ущерб скрытому смыслу. По нашему мнению, выбор транскрипции и транслитерации имен собственных и географических названий также может быть связан с тем, что оригинальное звучание

¹⁹⁴ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 4, 7, 12, 13.

¹⁹⁵ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 4, 8, 12, 13.

переносит читателя в мир, непохожий на реальный, что позволяет литературным произведениям выполнять функцию эскапизма. Помимо прочего данные лексические трансформации сохраняют первоначальные образы и ассоциации, которые автор закладывает в текст. Отметим также и то, что транскрипция и транслитерация представляют компромиссное решение для переводчиков, работающих с литературой в жанре фэнтези, так как некоторые антропонимы и топонимы могут быть сложными для прямого перевода без потери смысла или звучания. Это также заметно на примере магических заклинаний из серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере, в оригинале трансформированных из латинского языка в авторские неологизмы на английском. Примечательно и то, что особенно часто данные переводческие трансформации применяются в произведениях поджанра городское фэнтези, где важно наиболее точно передать реалии настоящего мира и обычный ход вещей.

2.1.2 Калькирование и полукалькирование

Методы калькирования и полукалькирования уникальны тем, что позволяют сохранить особенности и оригинальность мира, созданного автором, при переводе на другой язык. С учетом того, что в произведениях жанра фэнтези характеристики и качества, заложенные в названиях вымышленных предметов и явлений, имеют ключевое значение для передачи авторского замысла, этот метод лексической трансформации используется здесь достаточно часто.

Так, например, в серии книг о Гарри Поттере калькирование применялось при переводе магических явлений, вымышленных существ, предметов и феноменов, которые зачастую были сложены из нескольких английских слов или же являются словосочетаниями: Крюкохват (*Griphook*, *grip* – захват + *hook* – крюк), Тот-кого-нельзя-называть (*He-Who-Must-Not-Be-Named*), Косолапсус (в другом переводе также „Живоглот“) (*Crookshanks*, *crook* – сгиб или скок + *shanks* – ножки, лапки), Клуб Слизней (*The Slug Club*), кричалка (*howler*), Карта Мародеров (*Marauder's Map*), Пожиратели Смерти (*Death Eaters*), Ежедневный Пророк (*Daily Prophet*), Распределяющая Шляпа (*Sorting Hat*), Обратное зелье (*Polyjuice Potion*).^{196 197}

¹⁹⁶ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 47-90.

¹⁹⁷ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 56-105.

Полукалькирование также не было редкостью при переводе слов в серии книг о Гарри Поттере. Среди примеров можно выделить антропоним Кхембридж (*Umbridge*), состоящий из междометия *um*, которое часто используется для выражения недовольства или сомнения, и слова *bridge*, в данном контексте символизирующего нечто „перекрывающее“. По сюжету книги эту фамилию носит женщина, которая не только любит быть на виду, но и которая ведет себя очень самодовольно, не считаясь с чьим-либо мнением, кроме своего. Более того, в оригинальном тексте этот персонаж часто выражает свое недовольство вступительным кряхтением, обозначенным как *um*. Таким образом, перевод с использованием *кхем* в самом начале фамилии закладывает в нее определенные черты героини и передает ее привычку вмешиваться в чужие дела.

Калькирование также встречается в серии книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“, в частности при переводе антропонимов и говорящих фамилий: Мохноноги (*Harfoots*, *hair* – волосы + *foot* – ноги), Большебрюхи (*Bracegirdles*, *brace* – охватить + *girdle* – пояс, окольцевать), Подхолминс (*Underhill*, *under* – под + *hill* – холм), Умниксы (*Boffins*, *boffin* – ученый, специалист), Темный Властелин (*Dark Lord*), Братство Кольца (*Fellowship of the Ring*). Подобным образом можно встретить и слова и словосочетания, трансформированные на русский язык с помощью метода полукалькирования, как, например, Средиземье (*Middle-earth*).^{198 199}

В серии книг С. Майер „Сумерки“ калькирование применялось для сохранения структуры и формы исходного слова. Однако надо заметить, что с учетом того, что автор сохранила большую часть городских реалий без изменения, эта книга не отличалась большим количеством неологизмов, которые могли быть трансформированы с сохранением скрытого смысла или характерных отсылок, как это было заметно на примере волшебного фэнтези. Среди калькированных слов можно привести в пример словосочетание „Дети Луны“, переведенное с оригинала *Children of the Moon*, или же *Оборотни*, взятое с английского *Werewolves*. Отдельно можно упомянуть и понятие *Запечатление* (*Imprinting*), под которым в книгах С. Майер понималось создание эмоциональной близости, привязанности, а в дальнейшем и развития полноценных отношений и крепкой семьи.^{200 201}

¹⁹⁸ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 4.

¹⁹⁹ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 5.

²⁰⁰ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 108.

²⁰¹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 114.

Примечательно также и то, что в серии книг „Орудия смерти“ К. Клэр калькирование применялось чаще в сравнении с серией „Сумерки“ С. Майер. Это особенно заметно при переводе самих орудий смерти, то есть предметов с уникальными способностями, которые могут помочь людям побороть демонов или же повергнуть мир во тьму: Чаша Смерти (*The Death Chalice*), Меч Смерти (*The Mortal Sword*) и Зеркало Смерти (*The Mortal Mirror*).²⁰²²⁰³ С полукалькированием в этом произведении можно встретиться при переводе словосочетания *Seraph Blades*, в дословном переводе, трансформируемом как „Клинки Серафимов“. В конечном переводе это название, обозначающее основное оружие Сумеречных охотников, было трансформировано как „Ангельские клинки“ с очевидной отсылкой на имя ангелов Серафимов.

Как последовало из анализа двух других книг – произведения „Цвет волшебства“ серии „Плоский мир“ Т. Пратчетта и „Чары для Хамелеоши“ серии „Ксанф“ П. Энтони – методы калькирования и полукалькирования широко применяются в юмористическом фэнтези. Это связано прежде всего с тем, что калькирование позволяет сохранить юмористический и игровой характер оригинала, адаптируя его к целевой культуре и языку. В вышеупомянутых книгах это проявилось, прежде всего, при переводе имен персонажей, часто содержащих юмористические отсылки. Этот эффект наиболее заметен в контексте, когда имена героев сочетаются с устойчивыми фразами или выражениями. Пример полукалькирования мы встречаем уже в самом названии серии „Плоский мир“ (*Discworld*). Неологизм образован путем объединения двух корней: *disc* (диск/дисковый) и *world* (мир/вселенная). Переводчики намеренно избегают использования прилагательного *дисковый*, отдав предпочтение слову *плоский*, что с одной стороны сохраняет задумку автора, а с другой придает более приятную акустическую форму для русского читателя. Примерами калькирования в серии книг Т. Пратчетта могут быть такие антропонимы, как Библиотекарь Незримого Университета (*The Librarian of Unseen University*) или Двацветок (*Twoflower*).²⁰⁴²⁰⁵ Зачастую имена персонажей содержали в себе не просто знакомые для читателя и распространенные в реальном мире имена, а профессиональное определение героя или его наиболее яркую характеристику. В этом случае при переводе применялся метод полукалькирования: Большой Фидо (*Big Fido*), Хрун-варвар (*Hrun the Barbarian*), Коэн-варвар (*Cohen the Barbarian*), Злобный Страшный Гарри (*Evil Harry Dread*), Найджел Разрушитель (*Nijel*

²⁰² CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 148.

²⁰³ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 155.

²⁰⁴ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 234, 8.

²⁰⁵ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 303, 8.

the Destroyer), Вена Воронокудрая (*Vena the Raven-Haired*, *raven* – ворон + *hair* – волосы).

Что касается серии книг П. Энтони „Ксанф“, здесь, как и в случае с серией книг Т. Пратчетта, персонажи получили особые имена, основанные на игре слов или же на специфическом звучании. Однако в связи с тем, что русскоязычному читателю было бы проблематично понять оригинальные авторские отсылки, по большей части перевод антропонимов был осуществлен с помощью метода транслитерации или транскрибирования. Калькированию подверглись авторские неологизмы, обозначающие реалии или предметы волшебного мира: Медальон невидимости (*Invisibility Medallion*), Стиль магии (*Magic Style*), Волшебный ковер (*Magic Carpet*), Чарующий амулет (*Enchanting Amulet*), Пылающий меч (*Flaming Sword*), Зеркало истины (*Mirror of Truth*). Упомянуть также можно некоторые топонимы, как например Храм мудрости (*Temple of Wisdom*), Забытые руины (*Forgotten Ruins*) или Город эльфов (*Elf City*).²⁰⁶²⁰⁷ Именно с помощью калькирования переводчику удалось сохранить аутентичность и фэнтезийный характер оригинального текста.

Из приведенных выше примеров следует, что в произведениях поджанра волшебное фэнтези калькирование и полукалькирование чаще всего использовались тогда, когда переводчик хотел отобразить определенные черты героев, предметов или существ, а также их характеристики или же привычки. Именно по этой причине имена и фамилии многих персонажей волшебного фэнтези были говорящими, т. е. имплицитно выражали позицию героя в сеттинге, даже если автор не погружал читателя в его детальное описание. В сравнении с волшебным фэнтези, анализированные произведения городского фэнтези не содержали так много калькированных слов. По нашему мнению, это может быть связано с тем, что в этом поджанре окказионализмы сами по себе являются редкостью. Однако то же самое нельзя сказать о поджанре юмористическое фэнтези и, в частности, о серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“. В этой серии калькирование применялось для того, чтобы адаптировать юмор оригинального текста или игру слов на русский язык.

2.1.3 Модуляция

²⁰⁶ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Del Rey trade paperback edition. New York: Del Rey, 2019. – 432 с. С. 2, 90, 42, 17.

²⁰⁷ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Пер. с англ. Д. А. Трудолобова. Москва: Лабиринт, 1998. – 544 с. С. 3, 101, 46, 17.

Модуляция позволяет изменить определенные аспекты текста, чтобы лучше соответствовать культурным, языковым или жанровым особенностям целевого языка или аудитории. В произведениях жанра фэнтези она, как правило, используется для передачи специфических фэнтезийных элементов и создания соответствующей атмосферы. С помощью модуляции также можно адаптировать термины для описания магических феноменов или волшебных действий, изменить имена персонажей на близкие по звучанию или смыслу имена в целевом языке.

В серии книг о Гарри Поттере Дж. Роулинг модуляцию чаще всего можно встретить в контекстном переводе, а точнее в диалогах между главными героями и другими персонажами. Например, фраза „*Don't start arguing again*“²⁰⁸, сказанная Гарри Поттером в отношении двух своих друзей – Рона и Гермионы, была переведена на русский язык как „*Только не заводитесь*“²⁰⁹, хотя прямой перевод предполагает трансформацию данного выражения на „Не начинайте снова спорить“. Иным примером может быть перевод английской фразы „...*don't give me any more of this listening to the news tosh!*“²¹⁰ как „...*хватит уже твердить мне эту чушь про новости!*“²¹¹. Из фразы следует, что глагол *give* был переведен как слово *твердить*, которое характеризовало высказывание как разговорное и придало всему выражению твердости.

Подобным образом модуляция использовалась и в переводе серии книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“. Целью этой трансформации было максимально адаптировать атмосферу и стиль оригинального произведения для русскоязычной аудитории. Как пример можно привести фразу „*One does not simply walk into Mordor*“²¹², в прямом переводе означающую, что кто-либо не может просто так войти в Мордор. Для стилистической полноты и сохранения философского подтекста выражения в русском переводе оно было изменено на „*Просто так в Мордор не войдешь*“. Из этого мы можем сделать вывод о том, что переводчик использовал обобщенно личный тип предложения, характерный, прежде всего для разговорной речи, но также и для различных фразеологизмов. Этот синтаксический прием позволяет читателю лучше понять описанные реалии посредством обобщенного взгляда на ситуацию.

²⁰⁸ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 147, 51.

²⁰⁹ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 189, 78.

²¹⁰ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 147, 51.

²¹¹ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 189, 78.

²¹² TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 71.

Еще один пример модуляции в этой книге – это фраза „*The One Ring to rule them all*“.²¹³ Как было обозначено ранее, название *The One Ring* получило перевод *Кольцо Всевластья*, подчеркивающее силу и могущество волшебного предмета. Однако в данном контексте оно было переведено как *Одно Кольцо*. В то же время сама фраза была лексически трансформирована как „*Одно Кольцо, чтобы править ими всеми*“.²¹⁴ Таким образом видоизменение выражения сделало его более легким для восприятия русскоязычными читателями.

В серии книг „Сумерки“ С. Майер, переведенной на русский язык, модуляция также применялась в диалогах между главными героями, что сделало их более лаконичными и стилистически понятными для читателей на языке перевода. Одним из наиболее ярких примеров может быть фраза главного героя Эдварда Каллена „*You're like my own personal brand of heroin*“,²¹⁵ которая была переведена как „*Ты мой личный сорт героина*“.²¹⁶ Из этого следует, что слово *бренд* заменилось более подходящим в рамках данного контекста словом *сорт*, а слово *own* было убрано из финального перевода в целом. Несмотря на изменение синтаксиса, и лексического состава предложения, суть данного выражения была полностью сохранена на языке перевода.

При переводе серии книг К. Клэр „Орудия смерти“ применение модуляции проявилось в названиях выдуманных существ Сумеречного мира, как, например *Mundanes*,²¹⁷ что в прямом переводе означает „мирские“ или „земные“. Для того, чтобы сделать акцент на положении данных героев в авторской вселенной, в переводе они были обозначены как „*примитивные*“²¹⁸, то есть обычные в сравнении с жителями Сумеречного мира с точки зрения тех, кто применяет данное обозначение. Такой перевод помогает передать не только буквальное значение слова, но и контекст, в котором оно используется, а именно, что жители Сумеречного мира считают *Mundanes* менее развитыми или менее важными существами в их мире. Это позволяет читателям лучше понять и вжиться в эту фантастическую вселенную и ее уникальные динамики.

Хорошим примером применения модуляции являются имена персонажей серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“. Например, оригинальное название *Hogfather*, сложенное из

²¹³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 71.

²¹⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 76.

²¹⁵ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 224.

²¹⁶ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 217.

²¹⁷ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 44.

²¹⁸ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 22.

слов *hog* (свинья, кабан) и *father* (отец), было переведено на русский язык как Санта-Хрякус. Примечательно, что для русскоязычного читателя *Хрякус* является очевидной отсылкой на свинью и ее характерный звук, причем окончание *-ус*, явно созданное по форме оригинального *Санта-Клаус* придает имени персонажа еще больше комичности. В то же время слово *отец* было заменено на *Санту*, что в определенной степени сохранило лексический смысл (отец / дед) и редуцировало его (образ отца как родителя и образ Санта-Клауса как сказочного персонажа, появляющегося в жизни героя раз в год). Этот перевод не только передает смысл оригинала, но и добавляет комический и фольклорный элемент, что характерно для стиля Пратчетта. Он сохраняет дух и юмор оригинала и делает персонажа более запоминающимся для русскоязычных читателей, что является важным аспектом адаптации текста для другой культурной среды.

Другим примером может быть имя *Mustrum Ridcully*, переведенное на русский язык как *Наверн Чудакулли*. Сразу стоит упомянуть, что этот персонаж также фигурирует в книге как Чудакулли Браун (*Ridcully the Brown*), а это в свою очередь является пародией на персонажа серии книг Дж. Р. Р. Толкина Радагаста Брауна. Очевидно, что *Mustrum Ridcully* это авторский неологизм, который не имеет прямого этимологического происхождения или значения (именно поэтому его так тяжело перевести методом транслитерации или, например, калькирования). Однако если проанализировать компоненты слова по отдельности, можно заметить некоторые возможные связи. Так, слово *Mustrum* может вызвать чувство авторитета или серьезности, так как оно похоже на слова *muster* (сбор, переключка) и *maestro* (маэстро). В то же время по звучанию оно слегка переключается со словом „*most likely*“, которое можно перевести как „наверное, похоже, по всей видимости“.

Вторая часть имени – *Ridcully* – без сомнений образована от английского слова *ridiculously* или *ridiculous*, означающего нечто абсурдное, смехотворное или комичное. В русском переводе для отображения этой характеристики героя было выбрано слово *чудаковатый*, измененное с сохранением оригинального аффикса имени (*Чудакулли*). Чтобы подчеркнуть юмористический контекст слово *наверное* также было сокращено до *наверн*.

Третьим примером можно выделить имя *Carrot Ironfoundersson*, которое было трансформировано на русский язык как *Моркоу Железобетонссон*. Если разобрать его по частям, станет понятно, что *Моркоу* это авторский неологизм, образованный от слова *морковь* (*carrot*). Мы можем заметить, что переводчик взял за основу прямой

перевод текста и провел стилизацию, чтобы вызвать ассоциацию с заимствованным из английского языка словом мужского рода. Лексический элемент был сохранен, но при этом переводчик избежал локализации и оставил реалию в англоязычном мире. В то же время фамилия персонажа осталась индифферентной и была превращена в имя.

Ironfoundersson есть ни что иное, как слово *ironbound* (железобетон), дополненное специфическим аффиксом. Более того, одна из букв в этом имени была изменена (*b* было заменено на *f*), что заложило в имя еще одно новое значение – *founder* (основатель). Оно подчеркнуло интеллект героя, его способности использовать магические заклинания, а также личностную эволюцию от циничного и скептического персонажа до более глубокого и отзывчивого индивидуума.

Встретиться с модуляцией в серии книг П. Энтони „Ксанф“ можно при переводе фразеологизма, как, например *on cloud nine*, которая была трансформирована на русский язык в виде выражения *на седьмом небе [от счастья]*. Подобным образом выражение *break a leg* было переведено как *ни пуха, ни пера*, что является аналогом фразы ободрения, которая обычно произносится перед важным событием. При переводе идиом и фразеологизмов достаточно трудно найти точные эквиваленты в других языках, если мы учитываем богатый контекст и значение языковой единицы, не ограничиваясь только ее основным значением. На наш взгляд оба перевода сохраняют идиоматический смысл оригинальных фразеологизмов и в то же время приспособляются к культурным особенностям и ассоциациям русскоязычных читателей.

Из текста выше следует, что в поджанре волшебного фэнтези модуляция используется, как правило, в диалогах между персонажами. Это позволяет переводчикам оснастить финальный текст важными для языковой характеристики личности героев фразами, которые упрощают понимание их характеров и лучше запоминаются читателями. Нам кажется важным отметить, что зачастую модуляция применяется именно в тех местах, где переводчик хочет подчеркнуть присутствие разговорной речи или неформального общения между персонажами. В городском фэнтези модуляция встречается реже, так как данный поджанр часто ассоциируется с современным городским окружением и сюжетами и акцент делается на реализме и близости к повседневной жизни. Напротив, в поджанре юмористическое фэнтези эта лексическая трансформация занимает довольно важное место, потому как с ее помощью можно передать комичные эффекты ряда ситуаций, чаще всего посредством введения авторских неологизмов.

2.1.4 Конкретизация

В произведениях жанра фэнтези конкретизация направлена на передачу магической и загадочной атмосферы фэнтезийного мира, а также на создание более ярких и образных описаний и персонажей. При ее использовании переводчик стремится найти наиболее точный эквивалент английского слова или выражения на русском языке, чтобы передать его особенности и значения. Таким образом, с помощью конкретизации можно подобрать слова, которые максимально отображают характер оригинального текста. Зачастую для этого используются более архаичные или необычные лексические единицы, создающие ощущение древности и загадочности.

И. В. Оранский при переводе книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ зачастую использовал конкретизацию при переводе некоторых глаголов, которые имеют общее значение в оригинале, а потому и могут быть трансформированы на русский язык несколькими способами. Примером может послужить английский глагол *to say*, который обозначает произношение слов таким образом, чтобы передать информацию, мнение, чувство, намерение или инструкцию. Как правило, в английском языке это слово имеет общее значение, а значит и переводится на русский язык с помощью разных эквивалентов в зависимости от контекста.

Так, оригинальная фраза Дж. Роулинг „*Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much*“²¹⁹ была переведена И. Оранским на русский язык как „*Мистер и миссис Дурсль проживали в доме номер четыре по Тисовой улице и всегда с гордостью заявляли, что они, слава богу, абсолютно нормальные люди*“.²²⁰ Из перевода следует, что глагол *to say*, в прямом переводе означающий сказать, был заменен словом заявлять, то есть более конкретным значением, точнее отражающим авторскую мысль.

При переводе книги „Властелин колец: Братство Кольца“ В. А. Маторина пользовалась конкретизацией при трансформации некоторых антропонимов, как, например, фамилия *Proudfoots*.²²¹ Ее можно разделить на два слова: *proud* (гордый, гордость) и *foot* (стопа), однако переведена она была как *Мохнопяты*.²²² В данном случае мы видим, что первая часть слова была полностью преобразована на слово *мохнатый*, в то время как вторая

²¹⁹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 4.

²²⁰ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 4.

²²¹ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 53.

²²² ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. А. Маторина. Москва: АСТ, 2020. – 1408 с. С. 48.

часть стала более конкретной и заменила собой слово, обозначающее всю стопу (пятка).

Подобным образом В. И. Грушецкий и Н. Григорьева использовали конкретизацию при переводе имени *Strider*²²³ на русский язык как *Колоброд*.²²⁴ Английское слово *to stride*, как правило, переводится как *шестьствовать* или *шагать*, однако в данном контексте оно частично заменено словом *бродить* в его более широкой форме – *колобродить* (ходить вокруг да около). Более того, если глагол *to stride* имеет относительно нейтральный характер, то *бродить* и *колобродить* отличается своим негативным тоном, который к тому же звучит более просторечно.

Конкретизацию можно встретить и в переводе одноименной книги из серии „Сумерки“ С. Майер. Примером может послужить следующее предложение: „*I know, he sighed, brooding. You should tell Charlie, though*“.²²⁵ Оно было переведено на русский язык как „– Знаю, – вздохнул Эдвард, – но тебе следует поговорить с Чарли“.²²⁶ Мы можем заметить, что в данном контексте фраза *you should tell*, которая могла быть переведена как „ты должна сказать“, была трансформирована в более чутком ключе рекомендации (*тебе следует*). Смысл фразы был конкретизирован, что позволило изменить объем лексической единицы, который бы очевидно увеличился при использовании прямого перевода. К тому же перевод фразы как *ты должна сказать* звучал бы слишком категорично и директивно. С учетом того, что в серии книг „Сумерки“ отношения между персонажами имеют ключевое значение, переводчице было важно подчеркнуть, что Эдвард проявляет заботу по отношению к Белле. Это, в свою очередь, напрямую отражается в прямой речи главного героя, которая имеет мягкий характер. Именно поэтому мы считаем данный перевод удачным.

О. С. Акопян также воспользовалась приемом конкретизации в ряде контекстных ситуаций при переводе книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. Например, фраза „*bunching her skirt up in her hands*“²²⁷ была трансформирована на „*приподняла длинный подол платья*“.²²⁸ Если бы в прямом переводе сохранилось слово „юбка“, читатель мог бы столкнуться с непониманием, ведь главная героиня была изначально одета в платье.

²²³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 288.

²²⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 279.

²²⁵ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 233.

²²⁶ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 228.

²²⁷ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 9.

²²⁸ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 8.

Замена слова на более понятное *подол платья* не меняет смысл предложения, но делает его более понятным и привычным для читателя.

В переводе произведений поджанра юмористического фэнтези конкретизация также занимает не последнее место. Однако используется она менее часто, потому что трансформированный на язык перевода текст требует как можно более точного совпадения с оригиналом. В книге „Цвет волшебства“, первой из серии Т. Пратчетта „Плоский мир“, конкретизация применялась при переводе слова „*partner*“,²²⁹ которое было трансформировано как „*компаньон*“.²³⁰ Как правило, в английском языке *partner* обозначает любого из пары людей, занимающихся одним и тем же видом деятельности. В русском языке *компаньон* имеет немного другую коннотацию, потому что обозначает, прежде всего, сотоварища, который составляет компанию другому человеку. Таким образом, если употребление слова партнер предполагает некую продолжительность действия, то компаньоном может обозначаться особа, временно разделяющая деятельность с кем-то другим (в паре или компании).

В книге „Чары для Хамелеоши“, которая также относится к поджанру юмористического фэнтези, П. Энтони приводит следующую фразу: „*Bink looked at the girl beside him*“.²³¹ Д. А. Прияткин перевел ее как „*Бинк посмотрел на свою спутницу*“,²³² тем самым конкретизировав, что речь идет не просто о девушке, которая случайно оказалась возле главного героя, а именно о сопровождающей его героине.

На примере книг Дж. Роулинг и Дж. Р. Р. Толкина мы можем говорить о том, что переводчики использовали конкретизацию для более точной передачи оригинального замысла. Это в определенной степени связано с тем, что в английском языке в сравнении с русским лексема часто характеризуется лексической неоднозначностью. Вдобавок, объем лексической единицы зачастую больше. Другими словами, характер лексики английского языка сильно отличается от русского, что чаще всего проявляется в большем количестве значений у одной лексемы. Таким образом при переводе на русский язык переводчик сталкивается с потребностью выбрать то значение, которое является наиболее подходящим в рамках данного контекста.

В то же время переводчики могут прибегнуть к этой трансформации для выражения собственного стиля перевода, как это было в случае с переводом серии книг о Гарри

²²⁹ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 6.

²³⁰ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 6.

²³¹ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 3.

²³² ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Там же. С. 3.

Поттере И. В. Оранским и переводом серии „Властелин колец“ В. А. Маториной. Зачастую конкретизация использовалась при переводе имен собственных, которые также являлись авторскими неологизмами. В городском и юмористическом фэнтези подобные языковые единицы встречаются реже, поэтому конкретизация применяется здесь в основном для уточнения тона в диалогах между персонажами.

2.1.5 Генерализация

В произведениях жанра фэнтези генерализация используется для обобщения и универсализации конкретных понятий, чтобы сделать их более понятными и доступными русскоязычным читателям. Она особенно часто применяется для перевода общей лексики либо деталей, чьи названия не имеют прямого аналога в русском языке. В таком контексте генерализация помогает передать суть и значение посредством обобщения и универсализации конкретных понятий.

Одним из примеров применения генерализации может быть перевод названия „*Privet drive*“,²³³ взятого из книги „Гарри Поттер и Философский камень“ Дж. Роулинг, как „*Тисовая улица*“ в переводе И. В. Оранского.²³⁴ Слово *drive* обычно переводится с английского языка как поездка на транспортном средстве или же как оборудование в транспортном средстве, которое передает мощность от двигателя к колесам. Однако в контексте вне дома или же помещения *drive*, как существительное, обозначает *дорогу* или *проезд*. Для лучшего понимания оно было заменено словом *улица*, потому как проезд и улица соотносятся как видовое и родовое понятия. Однако перевод прилагательного *Privet* как *Тисовая* нам представляется не совсем удачным потому как неверно передает название растения. М. В. Спивак при переводе данной языковой единицы использует прием калькирования. В ее переводе *Privet drive* трансформируется в *Бирючиновою аллею*. Название растения было передано верно, поэтому нам данный вариант перевода видится более точно отражающим авторскую задумку.

В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева зачастую обращаются к генерализации при переводе мифонимов, антропонимов и топонимов в книге Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец. Братство Кольца“. Примером может быть перевод слова

²³³ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 4.

²³⁴ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 4.

„*Necromancer*“²³⁵ на русский язык как „*Чародей*“.²³⁶ С одной стороны *чародей* является прямым переводом английского *necromancer*, но с другой стороны *necromancer* имеет более узкое значение. Генерализация здесь абсолютно неуместна, так как предполагает, что такой персонаж практикует черную магию, а это не совсем ясно из русского перевода. В понимании читателя на русском языке *чародей* может быть обозначен как добрый, так и злой волшебник, что делает конечный перевод более общим, и в данном случае не совсем удачным. Гораздо более адекватным нам кажется перевод английского *necromancer* как „*некромант*“,²³⁷ к чему при трансформации прибег, например, А. А. Грузберг.

Другим примером генерализации в этом произведении может быть перевод слова „*Strider*“²³⁸ как „*Странник*“²³⁹ в переводе А. А. Грузберга. Им обозначен один из персонажей книги с ярко выраженной физической силой, искусством военного мастерства, а также мудростью, силой духа и лидерским потенциалом. Очевидно, что оригинальное слово *strider* образовано от глагола *to stride*, который переводится как „шагать“ или „шествовать“. Однако в данном контексте оно было заменено более широким значением *странствовать*, от которого и было образовано слово *Странник*. Примечательно, что в русском языке слово *странник* часто ассоциируется с человеком, путешествующим пешком. Помимо этого, зачастую речь идет о гонимом и одиноком путнике, что не совсем точно отражает характерные черты персонажа Дж. Р. Р. Толкина. В то же время в некоторых случаях слово *странник* носит более возвышенный характер и вызывает ассоциации с благородством.

В данном контексте также имеет смысл упомянуть перевод слова *Strider*, который использовали В. И. Грушецкий и Н. Григорьева. Они трансформировали данную лексему как „*Колоброд*“,²⁴⁰ которая образована от слова *бродить* и звучит более устарело и просторечно. Также слово *колоброд* открыто намекает на суетливое и шумное поведение персонажа, что в меньшей степени сходится с характером героя, менее точно передает авторскую задумку. Нам кажется *странник* более подходящая

²³⁵ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 445.

²³⁶ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 765.

²³⁷ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. А. А. Грузберг. Москва: АСТ, 2021. – 1312 с. С. 872.

²³⁸ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 288.

²³⁹ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. А. А. Грузберг. Москва: АСТ, 2021. – 1312 с. С. 301.

²⁴⁰ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 279.

номинация, так как это слово нейтральное и книжное, в то время как *колоброд* слово просторечного характера и вызывает нежелательные ассоциации, которые совершенно не были заложены в изначальную номинацию. Также стоит отметить, что при переводе А. А. Грузбергу удалось сохранить аллитерацию, а это в свою очередь позволило усилить выразительность текста путем сохранения особенной структуры звуковых элементов.

В некоторых случаях А. И. Ахмерова при переводе книги “Сумерки” С. Майер использовала генерализацию для упрощения смысла в контексте одного предложения. Так, например, фраза „*I felt a twinge of guilt*”,²⁴¹ дословно трансформируемая как „Я почувствовала укол вины“, была переведена как „Я чувствовала себя виноватой“.²⁴² В этой ситуации переводчик сделала акцент на продолжительности эмоционального воздействия, заменив глагол *чувствовать* (в моменте) глаголом *почувствовать* (выражение длительности). Более того она также генерализовала выражение *укол вины*, тем самым подчеркнув его значимость.

Тем же инструментом пользовалась и О. С. Акопян при переводе книги „Орудия смерти. Город костей“ К. Клэр. Одну из фраз, в оригинале звучавшую как „*was handing out free tablets of herbal ecstasy*”,²⁴³ переводчица трансформировала с помощью генерализации на „раздавал таблетки экстази“.²⁴⁴ Понятие *herbal ecstasy* или же *травяное экстази*, как правило, обозначает наркотические средства, которые не были произведены синтетическим способом и которые можно легально приобрести в аптеках, музыкальных магазинах, клубах и других магазинах в рамках США. В данном случае характеристика экстази как травяного, то есть натурального наркотика, не была основополагающей с точки зрения контекста и была заменена на общее название *экстази*.

Примеров применения генерализации в юмористическом фэнтези, как правило, меньше, чем в волшебном, так как комбинации слов и оригинальные выражения часто требуют сохранения семантического смысла в самых мельчайших деталях. Однако несмотря на это, в некоторых пассажах генерализация может применяться очень даже кстати. Так, в книге „Цвет волшебства“ из сборника Т. Пратчетта „Плоский мир“

²⁴¹ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 92.

²⁴² МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 94.

²⁴³ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 10.

²⁴⁴ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 9.

предложение „*Fire roared through the bifurcated city of Ankh-Morpork*“²⁴⁵ было переведено как „*Пламя с ревом неслось по двуединому городу Анк-Морпорку*“²⁴⁶. Очевидно, что для читателя на русском языке слово *fire* традиционно переводится как *огонь*. Но в данном контексте оно было заменено словом *пламя*, которое имеет более общее употребление и зачастую употребляется для описания процессов, не связанных с горением (молниями, свечением ламп). Это в свою очередь подчеркивает, что действие происходит не в обычном, а волшебном мире, для которого повседневные вещи (вроде классического горения) несвойственны.

В переводе книги „*Чары для Хамелеоши*“ П. Энтони по версии Д. А. Прияткина также можно встретиться с генерализацией. Например, фраза „*What did you wish to talk to me about, Bink?*“²⁴⁷ была переведена как „*О чем ты хотел поговорить со мной, Бинк?*“²⁴⁸. В то время как оригинальный текст содержит конструкцию *wish to talk*, которая подразумевает скрытое желание спросить о чем-то, трансформированный на русский язык текст является более обобщенным, но в то же время и более понятным для читателя.

Из вышесказанного следует, что генерализация позволяет переводчикам, работающим с произведениями жанра фэнтези, упростить контекст для лучшего понимания читателями слов или выражений, которые не имеют прямого аналога в языке перевода. Однако, по нашему мнению, причина частого использования генерализации при переводе с английского на русский язык заключается в том, что очень часто лексический объем единицы английского текста намного превышает лексический объем прямого аналога. При этом стоит отметить, что в некоторых случаях генерализация позволяет точнее выразить глубину переживаний главных героев и отобразить богатый спектр их чувств (как это было в случае с переводом книги „*Сумерки*“ С. Майер). В юмористическом фэнтези генерализация применяется, как правило, для подчеркивания важности определенных понятий или выражений, чтобы сделать их более значимыми или эмоционально заряженными для читателей.

²⁴⁵ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 5.

²⁴⁶ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 5.

²⁴⁷ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 5.

²⁴⁸ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Там же. С. 5.

2.1.6 Лексические добавления и опущения

М. В. Спивак в переводе книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ воспользовалась методом лексического опущения там, где И. В. Оранский применил метод конкретизации. Так, предложение „*Mr and Mrs Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much*”²⁴⁹ было переведено как „*Мистер и миссис Дурслей, из дома № 4 по Бирючинной улице, гордились тем, что они, спасибо преогромное, люди абсолютно нормальные*”.²⁵⁰ Фраза *were proud to say*, которая могла быть переведена как *с гордостью говорили* или *гордились сказать*, была заменена более простым и благозвучным *гордились*, то есть глагол *to say* был опущен. Это сделало выражение более лаконичным, но также позволило сохранить акцент, ведь из контекста следует, что Дурсли гордятся своей нормальностью. Опущение слова *сказать* позволяет усилить этот акцент, сосредотачивая внимание читателя на самом важном.

Если мы сравним данный перевод М. М. Спивак в виде лексического опущения с переводом И. Оранского, который применил конкретизацию к глаголу *to say*, то нам кажется, что перевод И. Оранского более точно отражает авторскую мысль. *С гордостью заявляли* подчёркивает, что семейство Дурслей не только чувствовало гордость от своей нормальности, но и его члены никогда не преминули заявить об этом вслух или показать своим поведением. Применение данной трансформации и эффект который она оказывает на читателя очень четко соотносится с характером данных персонажей в книге.

Буквально в следующем абзаце можно встретить трансформацию с помощью лексического добавления, но уже в переводе И. В. Оранского. Оригинальная фраза: „*Mrs. Dursley was thin and blonde and had nearly twice the usual amount of neck, which came in very useful as she spent so much of her time craning over garden fences, spying on the neighbors*”²⁵¹ получила следующий перевод: „*Что же касается миссис Дурсль, она была тощей блондинкой с шеей почти вдвое длиннее, чем положено при ее росте. Однако этот недостаток пришелся ей весьма кстати, поскольку большую часть времени миссис Дурсль следила за соседями и подслушивала их разговоры. А с такой шеей, как у нее, было очень удобно заглядывать за чужие заборы*”.²⁵² Оно наглядно

²⁴⁹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 4.

²⁵⁰ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 4.

²⁵¹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 4.

²⁵² РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. Там же. С. 4.

показывает, что предложение Дж. Роулинг было обогащено вводной конструкцией *Что же касается миссис Дурслъ*, которая является хорошо знакомой для читателей на русском языке и вписывается в языковую картину мира перевода. Вводная конструкция привнесла модальность в предложение, что добавило тексту определенной плавности и логической последовательности в наррации. Помимо этого, фраза позволила акцентировать внимание читателей на описании миссис Дурслъ, подготавливая их к получению важной информации о персонаже. Мы также можем заметить, что И. В. Оранский не просто переводит, но и чуть углубляет контекст, уточняя и дополняя оригинальную информацию для большей ясности и детализации.

А. А. Грузберг использовал лексическое добавление при переводе названия *Lake-people*²⁵³ в книге Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“. В контексте книги под ним подразумевались *жители озерного города Эсгарота*.²⁵⁴ Таким образом для объяснения конкретного места обитания эльфов было использовано лексическое добавление. Лексические опущения при переводе выбранного произведения применялись прежде всего тогда, когда в сюжете появлялись персонажи, имеющие второстепенное значение. Их имена попросту опускались. Примером могут быть такие антропонимы, как *Old Holman*,²⁵⁵ *Bagshot Row*²⁵⁶ или *Haradrim*.²⁵⁷

Примером лексического добавления и опущения может послужить отрывок из книги „Сумерки“ в переводе А. И. Ахмеровой, который звучит следующим образом: „*Ms. Cope, the redheaded front office receptionist, ran ahead of him to hold it open. The grandmotherly nurse looked up from a novel, astonished, as Edward swung me into the room and placed me gently on the crackly paper that covered the brown vinyl mattress on the one cot*“.²⁵⁸ На русский язык данное предложение было переведено как „*Миссис Коуп, молодая рыжеволосая медсестра, раскрыла дверь в процедурную, а седая санитарка восторженно смотрела на юношу, который легко пронес меня через весь коридор и бережно положил на кушетку, покрытую хрустящей крахмальной простыней*“.²⁵⁹ При сравнении отдельных частей этого предложения можно заметить, что позиция персонажа *front office receptionist* была трансформирована в более понятном ключе для

²⁵³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 190.

²⁵⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. А. А. Грузберг. Москва: АСТ, 2021. – 1312 с. С. 184.

²⁵⁵ TOLKIEN, J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 41.

²⁵⁶ TOLKIEN, J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 41.

²⁵⁷ TOLKIEN, J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 437.

²⁵⁸ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 106.

²⁵⁹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 108.

читателя на русском языке (прием генерализации с заменой на слово *медсестра*). В то же время фраза *swung me into the room* заменилась выражением *пронес меня через весь коридор*, что можно воспринимать как лексическое добавление, ведь коридор не был упомянут в контексте и в рядом стоящих предложениях. Здесь же присутствует и лексическое опущение, так как слово *room* не было использовано в конечном переводе, что в итоге привело к контекстуальной замене. Это привело к изменению синтаксической структуры, за которой последовало смещение фокуса читательского восприятия. Важно также и то, что в этом контексте лексическое опущение было скорее вынужденным, так как здесь произошла стилизация устного синтаксиса, для которого характерен нормативный эллипсис. Однако особенно ярко выраженным лексическим добавлением стала трансформация словосочетания *the crackly paper* на фразу *хрустящую крахмальную простыню*. В переводе на русский язык также отсутствует дополнение с описанием коричневого винилового матраса (*the brown vinyl mattress*), что указывает на лексическое опущение.

Вообще с лексическими опущениями в переводе книги „Сумерки“ С. Майер можно встретиться довольно часто, прежде всего при описании детальных действий персонажей, которые не были столь значительными в контексте перевода. Как пример можно привести вышеупомянутое предложение: „*I know,*“ he sighed, brooding.“²⁶⁰ переведенное на русский как „– Знаю, – вздохнул Эдвард“.²⁶¹ Слово *brooding* в данном контексте можно было перевести как *задумавшись*, однако с учетом впередистоящего глагола *вздохнуть*, который предполагает некую паузу в действии, его присутствие оказалось бессмысленным.

Лексическими добавлениями также богат перевод книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. Это заметно на примере следующего предложения: „*My name is not 'little girl,'*“ Clary interrupted. *"And I have no idea what you're talking about."*“²⁶² В переводе на русский язык мы получили следующую фразу: „*Во-первых, я не „эй, девочка“*“, — перебила Клэри. — *А во-вторых, я не понимаю, о чем вы*“²⁶³. Можно заметить добавление вводных конструкций *во-первых* и *во-вторых*, которые ясно подчеркивают серьезный тон главной героини и ее характер. Вместе с этим вторая часть фразы, в прямом переводе означающая *у меня нет представления, о чем вы*

²⁶⁰ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 233.

²⁶¹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 228.

²⁶² CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 22.

²⁶³ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 20.

говорите была переведена с помощью лексического опущения, так как из контекста читателю понятно, что речь идет о диалоге.

В переводе книги „Цвет волшебства“ Т. Пратчетта И. А. Кравцова использовала прием лексического добавления для более точной передачи смысловой окраски текста. Так, предложение „*The big man looked into a face blotched with superficial burns and punctuated by tufts of singed beard*”²⁶⁴ было переведено как „*Взору верзилы предстало измученное лицо, покрытое волдырями от ожогов и отмеченное там и сям клочьями опаленной бороды*”²⁶⁵. Здесь применяется сразу несколько лексических трансформаций. *The big man* при помощи конкретизации трансформируется в *верзилу*, а глагол *looked into* который можно перевести как *посмотрел на* трансформируется в существительное *взор* (*Взору верзилы предстало*) соответственно полностью меняется синтаксическая структура предложения и стилистические характеристики. В русском переводе присутствует стилистический контраст потому, что *взор* это слово книжное, а *верзила* – разговорное. Переводчик привнес стилистический контраст, которого не было в оригинале. Также хочется отметить обогащение текста словом *измученное*, которое подчеркивает прошлое героя и его тяжелую жизнь. Это небольшое дополнение лучше погружает читателя в контекст и заставляет обратить внимание на детали, которые в ином случае могли бы быть не замечены. Таким образом, на данном примере мы видим, что использование переводческих трансформаций в комбинации может быть эффективным способом передачи сложных смыслов и нюансов оригинального текста на целевой язык. Это позволяет переводчику адаптировать текст таким образом, чтобы он звучал естественно и понятно для читателей на целевом языке, учитывая лексические, грамматические и культурные особенности этого языка.

Впрочем, лексические опущения тоже не являются редкостью. В вышеупомянутой книге предложение „*The Weasel’s eyes, always at their sharpest in gloom and half-light, made out the shapes of two mounted men and some sort of low beast behind them*”²⁶⁶ было переведено как „*Глаза Хорька, которые прекрасно видели в темноте, различили силуэты двух всадников, за которыми тащилось какое-то приземистое животное*”²⁶⁷. Как следует из оригинального текста, зрение персонажа было наиболее острым не только в темноте, но и в полумраке, однако И. А. Кравцова опустила эту деталь при

²⁶⁴ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 7.

²⁶⁵ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 7.

²⁶⁶ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 7.

²⁶⁷ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 7.

переводе для языковой экономии и лаконичности текста. Известно, что иногда детали, важные для одной культурной аудитории, могут быть менее понятными или релевантными для другой. В данном случае слово полумрак не являлось основополагающим для контекста, а его исключение сделало текст менее нагроможденным.

Д. А. Трудолобов при переводе книги „Чары для Хамелеоши“ П. Энтони пользовался лексическими добавлениями и опущениями относительно редко. Примером может быть перевод предложения „*The jokers, getting no further rise from their prey, went in search of other mischief*”²⁶⁸ как „Шутники, видя, что их добыча более ими не интересуется, отправились искать увеселения в другом месте”.²⁶⁹ Вторая часть этого предложения была трансформирована именно с помощью данной лексического добавления, которое обогатило текст уточнением *в другом месте*. Помимо этого, фраза *other mischief* была переведена как *увеселения*, то есть слово *другой* было опущено. Вместе с этим в рамках лексической трансформации была добавлена локация. Это значит, что, несмотря на изолированное применение трансформаций к каждой лексеме, все они идут в комплексе.

Также мы можем заметить, что при переводе произведений жанра фэнтези лексические добавления и опущения используются главным образом для контекстуальной адаптации текста для русскоязычной аудитории. Это значит, что переводчики вводят или опускают определенные детали, чтобы сделать текст более понятным или соответствующим культурным особенностям читателей. В волшебном и городском фэнтези лексическое добавление также работает для подчеркивания значимости определенных деталей или эмоциональной окраски текста (примером может послужить перевод фразы *thin and blonde* как *тощая блондинка*). Что же касается лексических опущений, чаще всего они используются при переводе имен собственных второстепенных персонажей. В сущности, данные антропонимы исключаются из текста, что особенно эффективно для произведений, где уже фигурирует большое количество героев (как, например, в книге „Властелин колец: Братство Кольца“). Примечательно, однако, и то, что в юмористическом фэнтези, где важно максимально точно передать оригинальную мысль (в частности, комический контекст), лексические добавления и опущения используются редко.

²⁶⁸ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 10.

²⁶⁹ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 10.

2.1.7 Контекстуальная замена

Контекстуальная замена является сложным и неоднозначным инструментом в арсенале переводчиков, потому как она предполагает создание авторского неологизма, который должен учитывать понимание стиля писателя и ясно передавать его замысел. Одним из примеров контекстуальной замены может стать перевод И. В. Оранским словосочетания *floo powder* в серии книг Дж. Роулинг о Гарри Поттере на русский язык как *летучий порошок*. Если слово *powder* можно перевести методом калькирования как *пудра* или *порох*, то с выдуманным словом *floo* могут возникнуть проблемы. Из контекста книги становится понятно, что словосочетание обозначает специальный порошок, с помощью которого можно путешествовать от камина к камину, тем самым быстро преодолевая расстояния. Очевидно, что с помощью стандартных средств словообразования английского языка автор создал существительное по аналогии с такими словами, как *gloo* (мрачный), *igloo* (иглу) и т.д., но при этом образовал его от английского *fly*, которое переводится, как *летать*. Данный глагол в прошедшем времени *flew* фонетически звучит также как неологизм *floo* соответственно для англоговорящего читателя отсылка к слову *летать* очевидна. Однако стоит заметить, что перевод И. В. Оранского выражает семантическую роль "субъекта действия" и у читателя складывается ощущение, что прилагательное *летучий* характеризует сам порошок, а не того, кто им пользуется. Таким образом, можно считать, что И. В. Оранскому удалось сохранить лишь часть оригинального значения термина, потеряв при этом фрагмент лексемы.

Очевидным примером использования контекстуальной замены может послужить английское название *The One Ring* из серии книг Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец“, которое было переведено на русский язык как *Кольцо Всевластия*, хотя более точным переводом является словосочетание *Единственное кольцо*. В данном контексте финальный перевод описывает сущность Кольца, которое обладает огромной властью и влиянием на другие Кольца власти. Слово *всевластие* отражает силу предмета и создает эффективную ассоциацию с его существенными функциями и свойствами в повествовании.

В переводе серии книг С. Майер „Сумерки“ контекстуальная замена чаще всего использовалась для передачи определенного настроения или же отношения главных героев к другим персонажам. Например, слово *bloodsuckers*, в прямом переводе означающее *кровопийцы*, в некоторых случаях было переведено как *кровососы*, если

контекст предполагал ярко негативное отношение к вампирам. Похожим способом слово *werewolves*, то есть *оборотни*, могло быть переведено как *с* для борьбы с тавтологией в тексте.

Пример контекстуальной замены можно встретить и в книге К. Клэр „Орудия смерти“, в частности при переводе названий мифических народов. К примеру, главные герои романа относятся к расе *сумеречных охотников*,²⁷⁰ в оригинале названной *shadowhunters*.²⁷¹ При создании этого слова автор использовала метод словосложения из двух компонентов, где есть слово *shadow* (тьень) и *hunter* (охотник). В переводе название расы было оформлено как *сумеречные охотники*, словосочетание которое пишется раздельно в отличие от оригинала. Более того, слово *тьень* для русскоязычного читателя может ассоциироваться с чем-то второстепенным, что следует за чем-то по пятам, в то время как в английском языке *shadow* означает нечто темное; некое место, в котором можно скрыться. В русском языке подобную коннотацию имеет именно слово *сумерки*, которое явно отображает размытые границы.

В юмористическом фэнтэзи контекстуальная замена также не является редкостью. Например, в серии книг Т. Пратчетта „Плоский мир“ под словом „*The Librarian*“²⁷² („*Библиотекарь*“²⁷³) часто подразумевался персонаж, известный под именем *The Librarian of Unseen University* (*Библиотекарь Незримого университета*), даже когда в один момент он был превращен в орангутанга, но все равно продолжал работать в библиотеке. В переводе на русский язык полное имя персонажа *The Librarian of Unseen University* время от времени заменялось словом *Библиотекарь*, если это позволяло избежать тавтологии или нагромождения слов в одном предложении. Подобным образом название *The Patrician's Palace* (в переводе *Королевский дворец*) на русском языке зачастую сокращалось до формата *Дворец* по тем же причинам.

Из вышеописанного мы можем сделать вывод о том, что в поджанре волшебное фэнтэзи контекстуальная замена используется прежде всего в тех случаях, когда переводчик хочет сохранить семантическую точность, но не может применить для этого прямой перевод. В городском фэнтэзи этот прием позволяет точнее передать характер взаимоотношений между героями или же подчеркнуть особенности персонажей, которые были обозначены авторскими неологизмами. Для

²⁷⁰ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 13.

²⁷¹ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 14.

²⁷² PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 224.

²⁷³ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 280.

юмористического фэнтези возможность применить контекстуальную замену означала возможность добавить в текст еще больше каламбура или же избежать нагромождения текста и тавтологии.

2.2 Грамматические переводческие трансформации

2.2.1 Дословный перевод

Грамматические трансформации являются важной составляющей процесса перевода литературы в жанре фэнтези, потому что позволяют передать уникальные особенности волшебного мира на целевой язык. Чтобы сохранить авторский замысел, переводчики часто обращаются к методу дословного перевода, который активно применяется в случае схожей синтаксической структуры языков. Одним из примеров может стать перевод ряда простых предложений из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, таких как „*The Dursleys got into bed*“²⁷⁴ на „Дурсли легли в постель“²⁷⁵ или же „*Flocks of owls... shooting stars...*“²⁷⁶ как „Стаи сов... падающие звезды...“²⁷⁷ в переводе М. М. Спивак. В переводе книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“ И. И. Грушецким и Н. В. Григорьевой дословный перевод встречался относительно редко. Примером может послужить перевод предложения „*But Bilbo had not finished*“²⁷⁸ как „Но Бильбо еще не кончил“²⁷⁹.

Что же касается городского фэнтези, на примере перевода книги С. Майер „Сумерки“ мы можем заметить довольно частое применение дословного перевода, что связано в первую очередь с авторским стилем. Здесь, в отличие от волшебного фэнтези, автор прибегает к использованию простых предложений и чаще включает в текст диалоги, нежели описание. Для примера можно привести следующие дословно переведенные фразы: „*La Push is the tiny Indian reservation on the coast*“²⁸⁰ („Ла-Пуш – небольшая

²⁷⁴ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 9.

²⁷⁵ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 20.

²⁷⁶ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 9.

²⁷⁷ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 20.

²⁷⁸ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 42.

²⁷⁹ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 37.

²⁸⁰ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 6.

индейская резервация на побережье²⁸¹), „*Did he buy it new?*“²⁸² („Он купил его новым?“²⁸³), „*I'm glad you like it*“²⁸⁴ („Рад, что тебе понравилось“²⁸⁵).

О. С. Акоюн при переводе книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“, напротив, использовала дословный перевод скорее как исключение. Примером может послужить перевод фразы „*smell of old cigarette smoke, leather, and hair spray*“²⁸⁶ как „пахло застарелым сигаретным дымом, кожей и лаком для волос“.²⁸⁷ Во многих же случаях, где дословный перевод был бы уместным, О. С. Акоюн прибегала к использованию других трансформаций, таких как грамматические замены, экспликация и компенсация. По нашему мнению, это связано с тем, что переводчица стремилась к более творческому выражению авторской мысли и сохранению собственного стиля перевода.

И. А. Кравцова, напротив, прибегала к дословному переводу для сохранения авторского замысла при описании различных контекстных деталей книги „Цвет волшебства“ из серии Т. Пратчетта „Плоский мир“. Например, фраза „*Bravd spat and sheathed his sword*“²⁸⁸ была переведена как „Бравд сплюнул и вложил меч обратно в ножны“.²⁸⁹ Таким же образом Д. А. Трудолюбова переводила большую часть текста, при работе над книгой П. Энтони „Чары для Хамелеоши“. Примером дословного перевода здесь может быть предложение „*Bink smiled, his embarrassment replaced by grim pleasure*“,²⁹⁰ которое было переведено как „Бинк улыбнулся, его смущение сменилось мрачной радостью“.²⁹¹

Нам кажется очевидным, что дословный перевод позволяет сохранить авторский стиль и замысел, особенно если речь идет об устойчивых выражениях и фразах с подобной семантической структурой. Дословный перевод позволяет сохранить контекстуальные детали, как, например, запахи, звуки или пространственные эффекты. При этом некоторые переводчики могут нарочно избегать дословного перевода, как это было в случае с книгой К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“ в переводе О. С. Акоюн. Это

²⁸¹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 7.

²⁸² MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 7.

²⁸³ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 8.

²⁸⁴ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 8.

²⁸⁵ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 9.

²⁸⁶ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 22.

²⁸⁷ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 20.

²⁸⁸ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 7.

²⁸⁹ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 8.

²⁹⁰ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 16.

²⁹¹ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Там же. С. 17.

связано с несколькими причинами, однако, ключевыми из них мы считаем следующие. В первую очередь некоторые слова, выражения или контексты, хотя и имеют дословный эквивалент в целевом языке, могут быть непонятными или могут иметь иное значение в другой культурной среде. Замена дословного перевода другой трансформацией помогает адаптировать текст таким образом, чтобы он был более точным для целевой аудитории. Отклонение от дословного перевода может произойти и для сохранения стиля автора и общего настроения произведения. В некоторых произведениях важную роль также играет ритм, поэтому замена дословного перевода позволяет сделать текст более мелодичным.

2.3 Разделение и объединение предложений

Чтобы избежать перегрузки текста на языке перевода, переводчики часто преобразовывают синтаксическую структуру языка оригинала, используя при этом метод разделения предложений. С его помощью сложное для восприятия читателем предложение делится на два или более предложений, которые упрощают понимание текста, но при этом не искажают и не упрощают оригинальную авторскую мысль. К примеру, отрывок из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ был переведен М. М. Спивак следующим образом. Оригинальная фраза „*With a strangled cry, Uncle Vernon leapt from his seat and ran down the hall, Harry right behind him*”²⁹² была разделена на два предложения при переводе на русский язык „*Дядя Вернон со сдавленным криком вскочил и метнулся в коридор. Гарри рванул за ним*”²⁹³. В данном случае переводчица использовала метод разделения предложения для повышения динамики за счет добавления глагола. Выбор конкретного глагола (*рванул*), в свою очередь, подчеркнул внезапность действия персонажа. Более того, парцелляция в тексте позволила сделать акцент на экспрессивности действий главных героев, что придало ситуации более ярко выраженный характер.

В некоторых случаях могут быть объединены в языке перевода. Например, фраза „*...Hagrid mumbled. He stared through his binoculars*”²⁹⁴ в русском переводе была

²⁹² ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 36.

²⁹³ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 61.

²⁹⁴ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 168.

трансформирована как „...бормотал Хагрид, следя за ним в бинокль“.²⁹⁵ Мы можем заметить, что оригинальный текст характеризуется малой частотностью прилагательных и большим количеством кратких предложений, которые характеризуют уровень интеллектуального развития персонажа и создают его языковой портрет. Однако, очевидно, что с точки зрения узуса русской разговорной речи прямой перевод этих двух предложений звучал бы не естественно для читателя, так как подобный подход применяется в основном в случае прямой речи. Именно поэтому переводчица следовала логике синтаксиса русского языка, объединив два предложения в одно и заменив одну из личных форм глагола деепричастием в целях речевой экономии и конденсации.

В некоторых случаях может произойти объединение сразу трех предложений, если это смотрится логично в языке перевода. Как пример можно привести отрывок из книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“, в оригинале звучащий как „*Then the weather clouded over. That was on Wednesday the eve of the Party. Anxiety was intense*“²⁹⁶. На русский язык он был переведен одним предложением: „*В среду, в самый канун праздника, небо нахмурилось и этим всех весьма обеспокоило*“²⁹⁷.

Точно так же при переводе книги С. Майер „Сумерки“ А. И. Ахмерова зачастую объединяла несколько предложений оригинального текста в одно целостное на языке перевода. Примером может послужить отрывок „*I loved Phoenix. I loved the sun and the blistering heat. I loved the vigorous, sprawling city*“,²⁹⁸ переведенный как „*Мне нравился Финикс с его ослепительно ярким солнцем, зноем, шумом и вечной неутомимостью*“.²⁹⁹ Очевидно, что С. Майер использовала парцелляцию для подчеркивания эмоционального настроения и передачи интенсивности ощущений главной героини. Однако использование подобной конструкции на русском языке сделало бы текст слишком упрощенным, а значит и не имело бы такого же эффекта на целевую аудиторию. Вместо дословного перевода А. И. Ахмерова объединила предложения, сделав акцент на ключевых аспектах с помощью перечисления. Таким образом она создала картину Финикса как места, которое героиня ощущает целостно, где все элементы — солнце, зной, шум — воспринимаются как часть единого опыта.

²⁹⁵ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 267.

²⁹⁶ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 38.

²⁹⁷ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 33.

²⁹⁸ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 4.

²⁹⁹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 5.

О. С. Акопян активно пользовался методом разделения и объединения предложений при переводе книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. Для примера первой из этих грамматических трансформаций можно привести предложение „*You've never been the same since it happened, but Clary isn't Jonathan*“³⁰⁰ которое было трансформировано следующим образом: „*Ты с тех пор сама не своя. Пойми, Клэри не Джонатан*“³⁰¹. Мы можем заметить, что часть предложения, в оригинале отделенная запятой, на тексте перевода была выделена в самостоятельное предложение с добавлением вводного слова. Благодаря членению текста на более краткие предложения и употреблению прямых обращений в повелительном наклонении произошла стилизация диалога и разговорности, которые добавили в текст драматичности за счет привнесения маркера устности. Это также изменило характер текста и сделало его более напряженным.

И. А. Кравцова при переводе книги „Цвет волшебства“ Т. Пратчетта прибегала к методу разделения предложений только в случае, когда оригинальное предложение состояло из большого количества частей, что могло сделать финальный текст слишком нагроможденным при использовании дословного перевода. Для примера можно привести следующее предложение: „*He pointed back down the road to where his travelling companion was still approaching, having adopted a method of riding that involved falling out of the saddle every few seconds*”³⁰². И. А. Кравцова разделила его на два предложения, и результатом такого разделения стала следующая трансформация: „*Он указал на дорогу, по которой все никак не мог доехать его спутник. Любимый метод верховой езды, усвоенный попутчиком волшебника, заключался в том, чтобы выпасть из седла каждые несколько секунд*“³⁰³. Дословный перевод оригинального, длинного и сложного предложения мог создать путаницу у читателей, особенно с учетом большого количества деталей и содержательности текста. Однако, разделяя это предложение, И. А. Кравцова не просто добилась уменьшения его громоздкости, но и сделала акцент на более важных для читателя аспектах, прежде всего на специфике метода верховой езды, который создавал бесконечные трудности для главного героя. Характеристика этого метода как „любимого“ также передала тонкий сарказм, который мог уйти на задний план в случае, если бы перевод был сделан в форме одного предложения. Помимо этого, данная характеристика верховой езды была вынесена в начало

³⁰⁰ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 29.

³⁰¹ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 29.

³⁰² PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 8.

³⁰³ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 8.

предложения, что также позволило заострить внимание целевой аудитории на этом моменте.

Работая над переводом книги П. Энтони „Чары для Хамелеоши“, Д. А. Трудюлюбова зачастую обращалась к объединению и разделению предложений в тех случаях, когда текст содержал описание переживаний героя, прежде всего в форме его мыслей. В данном случае первоначальной целью переводчицы также была диалогизация текста, создание внутреннего диалога и акцент на устности. Для примера можно привести оригинальный текст, который звучал следующим образом: *“Down underneath he knew it had been his irritation at his mother that motivated him, displaced to people like Jama – but he did not regret it. He did love his mother, after all”*.³⁰⁴ В переводе на русский язык этот текст подвергся нескольким грамматическим трансформациям, однако разделение и объединение предложений было наиболее заметным. Финальный текст имел следующий вид: *„В душе он понимал, что двигала им обида на мать. Но вылилась эта обида на Зяму и уже с ним. Ну и правильно! Мать-то он любит.“*³⁰⁵.

Из вышеприведенного следует, что данная трансформация активно применяется во всех поджанрах фэнтези, причем ее использование не связано с каким-либо конкретным контекстом. Однако чаще всего переводчики прибегают к разделению или объединению предложений при описании реалий или же действий персонажей в третьем лице. Зачастую разделение предложений сопровождается добавлением вводных слов.

2.3.1 Перестановки

Перестановки, равно как и дословный перевод и разделение и объединение предложений, зачастую встречаются при переводе произведений жанра фэнтези. Простым примером из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ может послужить перевод предложения *„Professor McGonagall sniffed angrily“*³⁰⁶ как *„Профессор Макгонагалл сердито фыркнула“*.³⁰⁷ Слова *сердито* и *фыркнула* стоят в обратном порядке в сравнении с оригиналом. Однако для читателей на русском языке такой порядок слов является более доступным для восприятия, так как он обусловлен правилами синтаксиса русского языка. Место обстоятельства способа действия в

³⁰⁴ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 16.

³⁰⁵ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 17.

³⁰⁶ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 11.

³⁰⁷ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 23.

порядке слов в данном случае создает маркер разговорности речи. Таким же образом предложение „*Night slowly passed*“³⁰⁸ из книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“ было переведено как „*Медленно прошла ночь*“.³⁰⁹

Перестановки не редки и при переводе произведений в поджанре городское фэнтези. Для примера можно упомянуть перевод фразы из книги С. Майер „Сумерки“, звучащей в оригинале как „*The school was, like most other things, just off the highway*“;³¹⁰ на „*Как и во многих других городах, она находилась прямо за автострадой*“.³¹¹ Другим примером может быть перевод предложения „*The door opened with a thump*“³¹² из книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“ на русский язык как „*Дверь с глухим стуком распахнулась*“.³¹³ Во-первых, оба этих примера подчеркивают структурные различия между английским и русским языками. Так, английский язык имеет строго фиксированный порядок слов, в то время как русский язык более гибкий благодаря своему флективному строю. Во-вторых, в обоих случаях перестановка слов в предложении была сделана для сохранения естественного звучания текста на целевом языке. В первом примере оригинальное предложение начинается с уточнения о школе, а затем основная мысль переходит к ее расположению. В русском же переводе сначала сделан акцент на общей характеристике многих городов и только потом уточняется информация о школе. Для читателя на русском языке, который ожидает перехода от общего к более конкретному типичного для нарративного дискурса, подобное строение предложения выглядит логичным. Что касается второго примера, здесь ключевая деталь (*с глухим стуком*) также вынесена в начало. Это позволило подчеркнуть звуковой эффект контекста, придать всей ситуации окраску и лучше описать атмосферу.

Метод перестановки также использовался И. А. Кравцовой при переводе книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ из его серии „Плоский мир“. Например, предложение „*Astropsychology has been, as yet, unable to establish what they think about*“³¹⁴ переводчица трансформировала на русский язык как „*О чем думают слоны,*

³⁰⁸ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 52.

³⁰⁹ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 48.

³¹⁰ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 11.

³¹¹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 12.

³¹² CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 26.

³¹³ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 24.

³¹⁴ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 3.

астропсихологии установить не удалось³¹⁵. Подобный пример можно также встретить в переводе книги „Чары для Хамелеоши“ П. Энтони, где фраза „*Yell if anyone bothers you while I'm gone*“³¹⁶ была переведена как „*Если кто будет приставать к тебе, ты кричи*“³¹⁷.

В литературных произведениях жанра фэнтези перестановки помогают сохранить естественный порядок слов в языке перевода, что делает предложения более привычными с точки зрения синтаксической структуры и более легкими для восприятия. На примере всех анализированных произведений мы также можем говорить о том, что перестановки позволяют минимизировать культурные и лингвистические различия между исходным и целевым языками. Это в свою очередь дает возможность учесть особенности целевого языка и передать смысловые нюансы, которые могут быть непосредственно непереводимыми. Не в последнюю очередь перестановки используются в фэнтези-произведениях для того, чтобы поддержать ритм и стилистику оригинального текста. Примером могут послужить переводы стихов или текстов песен, а также магических заклинаний, которые не являются редкостью для волшебного и юмористического фэнтези.

Так Дж. Р. Р. Толкин не только создал уникальный мир Средиземья, но и придумал несколько языков для его народов. Среди самых заметных и важных для текста – эльфийский и кхуздул (язык гномов). Следовательно, при переводе произведений Дж. Р. Р. Толкина на другие языки перед переводчиками встают сложные задачи, связанные с сохранением ритма, стиля и звучания оригинального текста. Одним из примеров, взятых из книги „Властелин колец: Братство Кольца“, может стать стихотворение, повествующее о Кольце Всевластья:

*„Three Rings for the Elven-kings under the sky,
Seven for the Dwarf-lords in their halls of stone,
Nine for Mortal Men doomed to die,
One for the Dark Lord on his dark throne
In the Land of Mordor where the Shadows lie.
One Ring to rule them all, One Ring to find them,*

³¹⁵ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 3.

³¹⁶ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 14.

³¹⁷ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 14.

One Ring to bring them all and in the darkness bind them

*In the Land of Mordor where the Shadows lie“.*³¹⁸

В русском переводе В. И. Грушецкого и Н. В. Григорьевой это стихотворение звучало следующим образом:

„Три — эльфийским владыкам в подзвёздный предел,

Семь — для гномов, царящих в подгорном просторе,

Девять — смертным, чей выверен срок и удел,

И одно — Властелину на черном престоле

В Мордоре, где вековечная тьма.

Чтобы всех отыскать, воедино созвать

И единою черною волей сковать

*В Мордоре, где вековечная тьма“.*³¹⁹

Очевидно, что В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева старались сохранить ритм оригинала, а также его эмоциональное воздействие на читателя, что потребовало небольших изменений и перестановок в тексте. Помимо этого в переводе используются выражения возвышенного и книжного стиля на русском языке (например, *в подзвёздный предел*), которые делают текст более поэтичным и глубоким. При этом, несмотря на некоторые различия в деталях и выражениях, основной смысл и атмосфера стихотворения сохранены. По нашему мнению, переводчики успешно передали мрачное и величественное настроение оригинала.

Интересен также и перевод стихотворения В. А. Маториной, который звучит следующим образом:

„Три Кольца — Владыкам Эльфов под высоким небом.

Семь — для Гномьих Королей в каменных дворцах,

Девять — Смертным, обреченным мало жить и кануть в небыль,

И Одно — для Властелина, чей престол — черный прах

В Мордоре, где залегает Мрак.

³¹⁸ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 264.

³¹⁹ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 245.

Единое, чтоб всеми править,
Единое, чтоб всех сыскать,
Единое, чтоб их собрать и в цепь сковать
В Мордоре, где залегают Мрак“.³²⁰

Как и в предыдущем переводе, некоторые выражения здесь также адаптированы для лучшего звучания на русском языке. Например, *чей престол — черный прах* добавляет тексту более глубокую символику и поэтичность. С одной стороны, этот перевод более детально и дословно следует оригиналу, особенно в части описания различных Колец. С другой стороны, он также вносит свои уникальные поэтические элементы, например, *обреченным мало жить и кануть в небыль*. Таким образом оба перевода имеют свои слабые и сильные черты.

2.3.2 Грамматические замены

Грамматическая замена предполагает перестройку синтаксической структуры предложения, зачастую с использованием замены одной части речи другой. Как пример можно привести перевод М. М. Спивак предложения из книги Дж. Роулинг “Гарри Поттер и Философский камень”, которое звучит в оригинале как “*When he was dressed he went down the hall into the kitchen*”.³²¹ На русский язык эта фраза была трансформирована как „*Одевшись, он пошел на кухню*“³²². Мы можем заметить, что начало предложения в тексте Дж. Роулинг, которое можно перевести как „*Когда он был одет*“ было заменено лаконичным причастием *Одевшись*. Смысл предложения от этого поменялся лишь незначительно, однако данная трансформация позволила значительно разгрузить текст. Таким образом грамматическая замена отдала дань характерной для русского языка глагольной конденсации.

Другим примером служит перевод фразы „*It was generally agreed that the joke was in very bad taste*”³²³ из книги Дж. Р. Р. Толкина “*Властелин колец: Братство Кольца*“ на русский язык как „*Общее мнение признало в шутке дурной вкус*“.³²⁴ В то время как вторая часть предложения была трансформирована с помощью дословного перевода,

³²⁰ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. А. Маторина. Там же. С. 267.

³²¹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 20.

³²² РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 36.

³²³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 44.

³²⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 39.

первая часть отличилась заменой части речи. Чтобы избежать использования страдательного падежа, В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева заменили вводную фразу словосочетанием „общее мнение“.

Особенно часто грамматическими заменами пользовалась А. И. Ахмерова при переводе книги С. Майер „Сумерки“. Например, оригинальная фраза „*Breakfast with Charlie was a quiet event*“³²⁵ была трансформирована на русский язык как „Завтрак с Чарли прошел спокойно“.³²⁶ Из этого перевода следует, что словосочетание *a quiet event*, которое могло быть переведено как „тихое мероприятие“ или „спокойное мероприятие“, в конечном итоге было трансформировано в наречие, а слово *event* было опущено, так как из контекста понятно, что речь идет о завтраке как о событии, процессе и мероприятии.

Перевод О. С. Акопян книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“ особенно богат на грамматические замены. Примером может быть перевод предложения „*Clary followed the line of the girl's gaze*“³²⁷ на русский язык как „Клэри удивленно уставилась на нее“³²⁸. Мы видим, что оригинальное предложение содержит в себе конструкцию *girl's gaze*, что можно перевести как „пристальный взгляд девушки“. В данном контексте переводчик не только применила контекстуальную замену (слово *girl's* было заменено на *ее*), но и грамматическую замену, трансформировав существительное в глагол (*уставилась*).

Не редкостью грамматические замены стали и для поджанра юмористического фэнтези, что заметно на примере перевода книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ серии „Плоский мир“. Так И. А. Кравцова воспользовалась данной трансформацией при переводе фразы „*the whole of downtown Morpork was alight*“³²⁹. На русский язык она была трансформирована как „*весь центральный Морпорк был охвачен огнем*“³³⁰. Из этого следует, что фраза *was alight*, которая могла бы быть переведена как „освещенный“, „горящий“ или „зажженный“, была заменена кратким страдательным причастием для лучшего понимания контекста. Мы также можем заметить применение экспликации, так как слово *огонь* ранее не присутствовало в тексте, но позволило точнее выразить контекст.

³²⁵ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 10.

³²⁶ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 11.

³²⁷ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 40.

³²⁸ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 37.

³²⁹ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 5.

³³⁰ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 5.

Что касается книги П. Энтони „Чары для Хамелеоши“, одним из многочисленных примеров применения грамматической замены может быть перевод выражения „*without another word*“³³¹ как „не сказав ни слова“.³³² Таким образом, если в оригинальном тексте присутствовали отрицательная частица, прилагательное и существительное, то на языке перевода эта комбинация была заменена глаголом с отрицательной частицей и существительным. При этом для читателя на русском языке подобный перевод больше соответствует морфосинтаксическому строю русского языка, нежели дословное *без какого-либо слова*.

По нашему мнению, грамматическая замена позволяет переводам более точно соответствовать грамматическим правилам и особенностям целевого языка. Этот прием значительно разгружает текст, что заметно по книгам Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ и Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“. Предельно богатыми на грамматические замены оказались работы в поджанре городское фэнтези, что в большинстве случаев связано с языковой экономией и упрощением языковых конструкций. В юмористическом фэнтези данная грамматическая трансформация актуальна в случае потребности локализации.

2.4 Лексико-грамматические трансформации

2.4.1 Антонимический перевод

Антонимический перевод особо уместен в ситуациях, когда переводчик может более точно передать смысл оригинального текста, используя при этом антонимы. Для примера можно использовать одно из предложений, взятое из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“, которое звучит следующим образом: „*This is the best team Gryffindor's had in years*“.³³³ М. М. Спивак перевела его как „*Такой сильной сборной, как сейчас, у нас не было много лет*“,³³⁴ хотя дословный перевод мог иметь следующую форму: „Это лучшая команда Гриффиндора за многие годы“. Использование слов с противоположным значением позволило подчеркнуть роль сборной в контексте и ее значение для факультета.

³³¹ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 19.

³³² ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 20.

³³³ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 164.

³³⁴ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 260.

Следующим примером применения антонимического перевода может быть перевод фразы „*It will have to be paid for*“,³³⁵ взятой из книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“, на русский язык как „*Это даром не пройдет*“. ³³⁶ Смысл данной фразы был сохранен, при том что для читателя на русском языке перевод, использованный В. И. Грушецким и Н. В. Григорьевой, звучит более естественно.

При переводе книги С. Майер „Сумерки“ А. И. Ахмерова также часто обращалась к антонимическому переводу. Как пример можно привести фразу „*It was impossible not to realize*“³³⁷ которая была переведена как „*Легко догадаться*“. ³³⁸ В дословном переводе фраза могла звучать следующим образом: „Было невозможно не понять“. Однако переводчица использовала антонимический перевод, чтобы упростить языковую конструкцию.

Точно так же О. С. Акоюн использовала антонимический перевод, заменив фразу „*to pack up some things*“³³⁹ фразой „*убрать лишние вещи*“³⁴⁰ в переводе книги К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. Из контекста понятно, что речь шла о том, чтобы освободить место на чердаке. Это в свою очередь предполагает как сбор некоторых вещей (упаковку), так и их уборку. Поэтому в данном случае фраза, которая дословно переводится как „запаковать некоторые вещи“ была заменена подобной по смыслу фразой *убрать лишние вещи*.

И. А. Кравцова воспользовалась антонимическим переводом при трансформации на русский язык фразы „*No bones broken, by the feel of things*“³⁴¹ из книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“. Вместо дословного перевода, который бы звучал „Кости не сломаны, судя по ощущениям“, переводчица выбрала следующую трансформацию: „*На ощупь кости вроде бы целы*“³⁴². Таким образом помимо перестановки мы можем заметить и использование фразы без отрицания, но с сохранением смысла оригинального текста.

³³⁵ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 30.

³³⁶ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 25.

³³⁷ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 11.

³³⁸ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 11.

³³⁹ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 27.

³⁴⁰ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 24.

³⁴¹ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 9.

³⁴² ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 10.

Нередкой трансформацией антонимический перевод стал и в переводе книги П. Энтони „Чары для Хамелеоши“. Например, дословный перевод оригинальной фразы *„Justin meant well, but sometimes spoke before he thought“*³⁴³ мог бы звучать как „Джустин хотел как лучше, но иногда говорил раньше, чем думал“. Вместо этого Д. А. Трудолобова применила следующую трансформацию: „Джустин вовсе не собирался обидеть Бинка, но нередко говорил не подумавши“³⁴⁴. Мы можем заметить, что фраза *meant well* была заменена антонимом *не собирался обидеть*, который подчеркнул добрые намерения героя. Примечательно также и то, что в большинстве случаев, которые были рассмотрены в рамках анализа, наши примеры попадали под использование как антонимов, так и синонимов.

Приведенные трансформации позволили нам говорить о том, что антонимический перевод уместен в тех случаях, когда переводчики хотят подчеркнуть эмоциональный тон сказанного или же склоняются к тому, чтобы текст звучал более узуально для читателя на русском языке. В городском фэнтези данная трансформация особенно часто применяется в ситуациях, когда текст может звучать слишком перегружено при использовании дословного перевода. Что касается юмористического фэнтези, здесь антонимический перевод позволяет переводчикам более точно передать смысл оригинального текста, используя противоположные значения.

2.4.2 Экспликация и импликация

Экспликация подразумевает объяснительную или описательную передачу в языке перевода, что особенно важно в ситуациях, когда оригинальный текст содержит слова или словосочетания, скрывающие в себе дополнительный смысл. Например, одно из предложений в книге Дж. Роулинг: Гарри Поттер и Философский камень: – *„Harry followed Fred and George out of the locker room and, hoping his knees weren't going to give way, walked onto the field to loud cheers“*³⁴⁵ – было переведено как „Гарри вышел из раздевалки вслед за Фредом и Джорджем. От волнения у него подгибались колени. Он боялся, что, шагнув на поле под громкие аплодисменты, споткнется и упадет на глазах у всех собравшихся.“³⁴⁶ Помимо того, что в переводе использовался метод разделения предложения, мы можем заметить применение экспликации для уточнения

³⁴³ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 14.

³⁴⁴ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 14.

³⁴⁵ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 164.

³⁴⁶ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 260.

действия персонажа и его ощущений. Фраза „*hoping his knees weren't going to give way*”, которая могла быть трансформирована как „*надеясь, что его колени не подкосятся*“, была обогащена дополнительным значением. М. М. Спивак обратилась к экспликации, добавив причину состояния Гарри (*от волнения*). В следующем предложении она также пояснила, что Гарри испытывал страх, боялся споткнуться и упасть на глазах у собравшихся. И хотя читатель мог догадаться о причинах и следствиях описанных событий, перевод позволил ему облегчить эту задачу.

Другой пример экспликации в книге „Гарри Поттер и Философский камень“ можно встретить при переводе фразы „*But it isn't the same as bein' in the crowd*”,³⁴⁷ которая была трансформирована как „*Но все ж тут, на стадионе, по-другому совсем, да! Толпа опять же вокруг, болят все*”³⁴⁸. Помимо использования такой грамматической трансформации, как разделение предложения, текст также был обогащен дополнительными фразами, которые позволили лучше раскрыть авторский замысел. Таким образом если смысл оригинальной фразы был сконцентрирован в словах *bein' in the crowd*, то для передачи его значения на русском языке М. М. Спивак прибегла к раскрытию смысла с помощью детального описания места (*тут, на стадионе*), ощущения героя (*по-другому совсем*), утверждения в своих мыслях (*да!*) и характеристики окружения (*Толпа опять же вокруг, болят все*). Мы можем заметить, что оригинальный текст не отличается элементами разговорности, которые присутствуют в языке перевода. Он, в свою очередь, характеризуется именно разговорной лексикой и разговорным порядком слов, что указывает на то, что переводчица прибегла к диалогизации. Однако данное стилистическое смещение не является контекстуально оправданным и, по нашему мнению, делает перевод не слишком удачным. Резкое стилистическое изменение, произведенное М. М. Спивак, создает ситуацию, в которой восприятие потенциального читателя сводится до определенной возрастной категории (в частности, до возраста главных героев). Вследствие этого замысел автора расходится с замыслом переводчика.

Что касается импликации, ее применение в переводе произведений жанра фэнтези является скорее исключением. Одним из примеров может послужить перевод предложения из книги „Гарри Поттер и Философский камень“, в оригинале звучавшего как „*My parents are Muggle dentists*”.³⁴⁹ На русский язык М. М. Спивак перевела данную

³⁴⁷ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 165.

³⁴⁸ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 263.

³⁴⁹ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 74.

фразу как „*Мои родители – дантисты*“.³⁵⁰ Из него следует, что поясняющее обстоятельство (*магглы*) в данном случае было опущено, что связано с несколькими причинами. В целом в серии книг о Гарри Поттере читатель достаточно быстро понимает, кто такие магглы. Поэтому если герой утверждает, что его родители дантисты (то есть, представители обычной в сравнении с волшебным миром профессии), и это происходит в контексте мира волшебников, то, вероятно, они магглы. Таким образом, переводчица могла решить, что нет необходимости дублировать этот момент в переводе. Текст стал короче и лаконичнее, сохранив свою суть. При этом сжатие информации позволило отдать предпочтение ключевым моментам. Это значит, что акцент был сделан на профессии родителей Гермионы Грейнджер, а не на их статусе в мире волшебников.

В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева часто прибегали к экспликации при переводе книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“, чтобы лучше раскрыть смысл отдельных фраз. Например, предложение „*The tents began to go up*“³⁵¹ было трансформировано как „*Шесты начали одеваться цветными полотнищами*“³⁵². Во-первых, английское слово *the tents*, в переводе означающее *навес, шатер* или *тент*, было заменено русским *шесты*, которое намекает на то, что навес не был покрыт тканью. Во-вторых, действие, выраженное глаголом *to go up*, было трансформировано на русский язык как *начали одеваться*, в то время как в дословном переводе речь шла о подъеме или же увеличении. В-третьих, для стилистической окраски В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева дополнили текст словами *цветные полотнища*, которые одновременно указывают на атмосферу праздника (использование ярких цветов), ссылаются на масштабы мероприятия (использование слова *полотнища* вместо *полотна*) и прибегают к архаичному языку (*полотнища* могли быть описаны как *ткани*).

Импликация в книге „Властелин колец: Братство Кольца“ применяется гораздо реже, что связано с потребностью раскрывать скрытый смысл некоторых явлений или понятий, которые могут быть понятны для читателей на английском языке, но которые могут создавать трудности в создании ассоциативного ряда у читателей на русском. Как пример можно привести обращение *Master Frodo*,³⁵³ которое, в зависимости от

³⁵⁰ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 102.

³⁵¹ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 37.

³⁵² ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 33.

³⁵³ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 97, 104.

контекста, могло быть переведено на русский язык как *Господин Фродо*³⁵⁴ или же как просто *Фродо*,³⁵⁵ что указывает на импликацию. В английском языке частое использование обращений по типу *Master* является нормой, особенно в контексте рыцарских романов и фэнтези. Однако в русском языке чрезмерное использование аналогичных обращений может показаться излишним и даже вычурным, искажив ощущение естественности диалога. Очевидно, что не все понятия, присущие английской культуре, будут понятны русскоязычному читателю, поэтому иногда определенная информация опускается для упрощения восприятия и избегания возможных недопониманий.

О. С. Акопян также воспользовалась экспликацией, чтобы более точно отразить смысл английского слова *artist*, которое несколько раз встречалось в книге К. Клэр „Орудия смерти. Город костей“. Оригинальную фразу, которая звучала как „*Clary, you're an artist, like your mother*“³⁵⁶, она перевела как „*Ты, как и Джослин, творческая натура*“³⁵⁷. В данном примере можно встретить сразу несколько трансформаций. В первую очередь речь идет о контекстуальной замене, где слово *mother* заменяется именем героини (*Джослин*), хотя в оригинальном тексте оно не присутствовало. Далее мы можем заметить применение перестановки, так как некоторые слова на языке перевода стоят на других местах, нежели в языке оригинала. Однако наиболее интересным для нас представляется раскрытие смысла слова *artist* как *творческой натуры*. Оно лучше отображает авторский замысел в сравнении с прямым переводом, где вероятнее всего использовалось бы слово *артист*, *художник* или *деятель искусства*.

В сравнении с русским языком английское слово *artist* имеет более широкое значение, чем русское *артист* (*художник*), и подразумевает не только человека, обладающего техническими навыками в творческой сфере (например, навыками скульптуры, игры на музыкальных инструментах, живописи или рисования), но и человека с творческим (а не просто ремесленным) подходом к созданию произведений искусства и с определенным взглядом на мир. С точки зрения межязыковой омонимии интересно, что в русском же языке слово *артист* традиционно связано с *артистом эстрады*, то есть

³⁵⁴ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 95.

³⁵⁵ Там же. С. 101.

³⁵⁶ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 27.

³⁵⁷ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 25.

человеком, который занимается публичным исполнением произведений искусства.³⁵⁸ Таким образом использование фразы *творческая натура* позволяет передать глубину смысла, заложенного в оригинальном слове *artist*. Помимо прочего, экспликация в данном случае придает тексту эмоциональную окраску, подразумевая под выражением проявление восхищения, признания и уважения.

Как пример использования экспликации при переводе книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ можно привести предложение „*Down in the valley there was a roar and a hiss*“,³⁵⁹ переведенное И. А. Кравцовой как „*Снизу, из долины, донесся громкий рев, сменившийся отчаянным шипом*“³⁶⁰. Особый интерес здесь представляет перевод слова *a roar* как *громкий рев*, и слова *a hiss* как *отчаянный шип*. Что касается первого из этих примеров, *a roar*, как правило, переводится на русский язык как *рычание* или *рык*, однако переводчица прибегла к подчеркиванию эмоционального окраса звука. Подобным образом *a hiss*, в переводе означающее *шипение*, было дополнено словом *отчаянный*.

В качестве примера экспликации, примененной при переводе книги П. Энтони „Чары для Хамелеоши“ Д. А. Трудолюбовой, может быть использовано следующее предложение: „*The cactus, restrained by the pacification formula, withheld its deadly barrage*“³⁶¹. Одна из вводных частей, конкретно „*restrained by the pacification formula*“, переводится напрямую как „*сдерживаемый формулой умиротворения*“. Однако подобный перевод был бы не совсем понятен для читателя на русском языке, в связи с чем переводчица заменила его словами „*усмирительные слова подействовали*“³⁶². Из этого становится ясно, что *формулой удовлетворения* являются сказанные слова, которые, помимо прочего, оказали дополнительный эффект на персонажа (эффект удовлетворения, умиротворения, спокойствия и безмятежности).

Таким образом, экспликация чаще всего используется в ситуациях, когда переводчики произведений жанра фэнтези стремятся уточнить действия и ощущения персонажей, особенно когда они предполагают взаимодействие с волшебными предметами или явлениями. В связи с тем, что речь идет о вымышленных объектах или ситуациях, читателю может быть не совсем понятна реакция героев, и в данном случае

³⁵⁸ КУЗНЕЦОВ С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. Там же. С. 29.

³⁵⁹ PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 10.

³⁶⁰ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 11.

³⁶¹ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 23.

³⁶² ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Там же. С. 24.

экспликация позволяет лучше передать смысл и намерения автора. В случае волшебного фэнтези, и, в частности, на примере книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“, мы можем говорить о том, что экспликация применяется для передачи описанных реалий архаичным языком. При переводе книг, где действие предположительно разворачивается задолго до наших дней, это дает возможность обратить внимание читателя на отличия в манере разговора персонажей.

2.4.3 Компенсация

Ярким примером компенсации может послужить перевод словосочетания „*the repaired alarm clock*“³⁶³ из книги Дж. Роулинг „Гарри Поттер и Философский камень“ на русский язык как „дышащий на ладан будильник“³⁶⁴ (в переводе М. М. Спивак). В дословном переводе оригинальная фраза могла быть переведена как „отремонтированный будильник“. Отчасти такой дословный перевод позволяет понять, что речь идет о старом предмете, который ломался в прошлом и который вряд ли будет заменен новым в ближайшее время. Однако М. М. Спивак приукрасила описание будильника в переводе, сделав акцент на его хрупком состоянии. Метафора *дышащий на ладан*, то есть „болезненный, слабый или близкий к смерти“³⁶⁵, позволила обратить внимание на то, что предмет неоднократно находился в мастерской и едва справляется со своими основными функциями.

Подобным образом компенсация активно применялась в переводе книги Дж. Р. Р. Толкина „Властелин колец: Братство Кольца“ В. И. Грушецким и Н. В. Григорьевой. Так, фраза „*The second disappearance of Mr. Bilbo Baggins was discussed in Hobbiton, and indeed all over the Shire*”³⁶⁶ была переведена как „Новое исчезновение Бильбо дало пищу разговорам не только в Хоббитоне, но и по всему Ширу“³⁶⁷. Мы можем заметить, что слова *was discussed* были заменены знакомым читателям на русском языке (то есть устойчивым) выражением *дало пищу разговорам*, хотя в дословном переводе здесь можно было сохранить выражение *обсуждалось*.

³⁶³ ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone*. Там же. С. 37.

³⁶⁴ РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Там же. С. 62.

³⁶⁵ КУЗНЕЦОВ С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. Там же. С. 183.

³⁶⁶ TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring*. Там же. С. 59.

³⁶⁷ ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Там же. С. 56.

А. И. Ахмерова прибегла к компенсации при переводе фразы „*I flushed tomato red*“³⁶⁸ из книги С. Майер „Сумерки“, которая была заменена словами „покраснела до кончиков ушей“³⁶⁹. Примечательно, что в русском языке сравнение *покраснеть как помидор* используется довольно часто, но в данном случае переводчица отдала предпочтение смысловому переводу перед дословным. Различие в использовании этих выражений заключается в том, что *покраснеть до кончиков ушей* более точно описывает сильные эмоции, связанные со стыдом или смущением, тогда как *покраснеть как помидор* может иметь более широкий смысл и зависеть от контекста. Нам представляется что А. И. Ахмерова выбрала вариант перевода который более точно описывает эмоции героини.

Следующим примером может стать перевод выражения „*the corners of her mouth trembling*“,³⁷⁰ найденный в книге К. Клэр „Орудия смерти. Город Костей“, который О. С. Акопян трансформировала как „в голосе матери зазвучал металл“³⁷¹. Мы можем заметить, что оригинальная фраза дословно переводится как „уголки ее рта задрожали“. Однако в данном контексте переводчица прибегла к метафоре, сравнив переживания героини, выражавшиеся в подрагивании голоса, со звоном металла, то есть с чем-то звонким, резким и колеблющимся.

Что касается юмористического фэнтези, на примере перевода книги Т. Пратчетта „Цвет волшебства“ И. А. Кравцовой мы можем сделать вывод о том, что компенсация использовалась здесь скорее как исключение, так как автор стремилась максимально передать смысл текста и авторский стиль посредством прямого перевода. Несмотря на это, как один из примеров компенсации мы можем выделить трансформацию предложения выражения „*it would be dreadful*“³⁷² на русский язык как „да помилуют нас боги“³⁷³. И хотя в дословном переводе эта фраза также звучала бы уместно („было бы ужасно“), И. А. Кравцова сделала акцент на более неформальном разговорном стиле, выразив надежду на благополучный исход ситуации похожим по смыслу выражением.

В книге П. Энтони „Чары для Хамелеоши“ Д. А. Трудолобова прибегала к компенсации относительно редко, стараясь выразить авторскую мысль посредством

³⁶⁸ MEYER S. *Twilight*. Там же. С. 14.

³⁶⁹ МАЙЕР С. *Сумерки*. Там же. С. 14.

³⁷⁰ CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones*. Там же. С. 30.

³⁷¹ КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей*. Там же. С. 27.

³⁷² PRATCHETT, T. *The colour of magic*. Там же. С. 28.

³⁷³ ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Там же. С. 33.

прямого перевода. Несмотря на это, в переводе на русский язык мы все равно могли встретить несколько примеров использования этой трансформации. Так, фраза „*a crotchety old man who preferred isolation in the wilderness*”³⁷⁴ была переведена как „старикан с причудами, любит жить в Глухомани, подальше от людей”³⁷⁵. Мы можем заметить, что прилагательное *crotchety* было трансформировано посредством грамматической замены на дополнение *с причудами*, хотя оригинальная фраза могла быть также переведена как „капризный старик” или же „своенравный старик”. В то же время слово *old man* было трансформировано как *старикан*, что подчеркивает оттенок фамильярности в выражении. Помимо этого, фраза *isolation in the wilderness*, в дословном переводе означающая изоляцию в дикой местности или глуши, была заменена словом *Глухомань*, т. е. жаргонным, разговорным выражением, которое акцентирует удаленность места от центра происходящих общественных событий. Можно сказать, что Д. А. Трудюлова в данном примере внесла в перевод некую неожиданную фамильярность, интегрировав в него жаргон и разговорный стиль. Однако на наш взгляд это не соответствовало характеру исходного текста и не являлось необходимым дополнением.

Мы можем заметить, что при переводе фэнтези-произведений компенсация применяется, прежде всего, для усиления эффекта или образности описания. Переводчики используют компенсацию, чтобы создать более живые и выразительные образы, которые помогают передать настроение или характер предметов, событий или персонажей. Этот прием особенно важен для юмористического фэнтези, где замена или дополнение фраз или конкретных слов позволяет сделать их более шутливыми или ироничными, сохраняя при этом основной смысл и намерения автора. Это также дает возможность лучше выразить эмоции или настроение персонажей посредством введения неформальных фраз в диалогах.

³⁷⁴ ANTHONY, P. *A spell for Chameleon*. Там же. С. 23.

³⁷⁵ ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши*. Ксанф. Там же. С. 24.

Результаты и заключение

Анализ, проведенный в данной работе, позволил выполнить все поставленные в начале работы задачи. Во-первых, в рассмотренной нами литературе были найдены все основные типы переводческих трансформаций, которые наблюдаются и в других типах текстов. Во-вторых, мы выяснили, что в литературе жанра фэнтези, как и в произведениях других жанров, очень важен индивидуальный подход переводчика, который во многом определяет частоту применения той или иной трансформации. Это в конечном итоге влияет на литературный стиль перевода произведения и его совпадение (или же расхождение) с оригиналом. Примером здесь может послужить перевод серии книг о Гарри Поттере М. В. Спивак, которая уделила особое внимание введению неологизмов и адаптации имен собственных, а также сохранению культурных особенностей посредством использования игры слов или идиом. В-третьих, помимо вышесказанных аспектов, мы обнаружили ряд ключевых характеристик применения переводческих трансформаций, которые подробно описаны в тексте ниже.

На основе проведенного анализа мы можем сделать определенные выводы, касающиеся особенностей использования тех или иных переводческих трансформаций в переводе произведений различных поджанров фэнтези. Для начала разберем особенности лексических трансформаций. Особое место среди них занимают транскрипция и транслитерация, позволяющие сохранить звучание и уникальность имен собственных, топонимов и других элементов текста, которые тесно связаны с авторским миром и имеют особую ценность для читателя. На примере всех трех поджанров фэнтези мы заметили, что при сохранении оригинального звучания переводчики часто приносят в жертву семантику слов, в особенности, если они имеют двойной смысл или представляют собой игру слов, как это часто бывает в юмористическом фэнтези. При этом локализация может привести к большей потере смыслового и культурного контекста, чем сохранение оригинального звучания. Это связано с тем, что в фэнтези часто используются архетипические образы и символы, которые могут быть узнаваемыми для читателей разных культур. В этом смысле особую сложность представляет юмористическое фэнтези, где переводчику приходится выбирать между сохранением комического эффекта и адаптацией оригинального текста.

Та же проблема возникает при использовании калькирования и полукалькирования, где важно подчеркнуть игровой и сатирический характер исходного текста, делая произведения доступными и понятными для русскоязычного читателя. В волшебном

фэнтези применение этих трансформаций позволяет сохранить атмосферу, созданную уникальными терминами и описаниями. Городское фэнтези, напротив, отличается редким использованием калькирования и полукалькирования, что можно объяснить исключительным применением в тексте окказионализмов как таковых. Что касается модуляции, она применяется в основном в диалогах между персонажами для более точной языковой характеристики личности героев или же для придания разговорам неформального характера. Модуляция, в частности, занимает важное место в юмористическом фэнтези, позволяя передать комические эффекты ряда ситуаций.

Мы также обратили внимание на то, что причины использования конкретизации в произведениях жанра фэнтези мало чем отличаются от ее использования в других жанрах. Это значит, что переводчики следуют (или не следуют, в зависимости от своего подхода) традиционным правилам перевода, в рамках которых их основной целью является изменение объема лексической единицы, который, как правило, увеличивается при использовании прямого перевода на русский язык. Более того, в произведениях городского фэнтези, где все внимание приковано к взаимоотношениям между персонажами, конкретизация позволяет точнее выразить характер прямой речи в диалогах (например, мягкий или жесткий, прямолинейный).

Неуместное применение генерализации в переводе фэнтези-произведений, в свою очередь, создает диссонанс между задумкой автора и финальным текстом, смысл которого может быть сильно искажен. Это было особенно заметно на примере перевода нескольких слов, взятых из книг в жанре волшебного фэнтези. Однако в случаях, когда использование генерализации является адекватным, с помощью этого приема можно добиться более точного выражения глубины переживаний главных героев, а также богатого спектра их чувств.

Примечательно, что лексические опущения и добавления в основном работают в комплексе, изменяя синтаксическую структуру предложений. Как правило, это происходит в ситуациях, когда переводчик стремится к стилизации устного синтаксиса, а сами опущения и добавления являются скорее вынужденными, чем целевыми. Несмотря на это, мы можем говорить о том, что в городском фэнтези, где все внимание приковано к диалогам между персонажами, лексические опущения применяются чаще, чем, например, в юмористическом фэнтези, где переводчики стремятся к точному отображению оригинального смысла с помощью лексических добавлений. Это важно в первую очередь для контекстуальной адаптации текста для читателей на русском

языке, хотя в некоторых контекстах лексические опущения применяются с целью разгрузить текст, который переполнен большим количеством деталей. Специфика применения контекстуальной замены наиболее ярко выражается в городском фэнтези, где особенности речи персонажей зачастую выражены с помощью авторских неологизмов.

В целом анализ лексических трансформаций позволяет нам говорить о том, что эти трансформации используются стандартным образом и практически ничем не отличаются от рекомендаций, приведенных в классических учебниках по переводу. Несмотря на то, что лексические трансформации применяются изолированно друг от друга, они остаются взаимосвязанными благодаря сохранению авторского стиля. Различия в применении каждой из трансформаций заметны не столько на уровне фэнтези-произведений, сколько на уровне поджанров фэнтези.

Анализ грамматических трансформаций также позволил сделать некоторые выводы о специфике перевода литературы в жанре фэнтези. Например, дословный перевод, хоть и является излюбленным инструментом в руках переводчиков (особенно когда речь идет о схожей синтаксической структуре языка оригинала и языка перевода), зачастую вкладывает в конечный текст иной смысл, нежели тот, который в него закладывал автор. Адаптация текста с помощью грамматических замен позволяет решить эту проблему, но привносит некоторые нюансы в текст перевода. Так объединение предложений позволяет избежать парцелляции, достичь речевой экономии и конденсации (используемой прежде всего в городском фэнтези), но вместе с этим изменяет динамику предложения и может сделать текст слишком упрощенным. Напротив, разделение предложений зачастую стилизует диалоги, придавая им больше устности и разговорности, что также наиболее часто встречается в рамках произведений городского фэнтези. Помимо уменьшения лексического объема, данная трансформация позволяет сделать акцент на более важных для читателя деталях, которые он мог бы пропустить в случае дословного перевода.

Подобную функцию, в частности создание эффекта разговорности, выполняют и перестановки. В фэнтези-произведениях, как и других жанрах, маркером устности является типичный для разговорной речи порядок слов, который звучит естественно для носителя русского языка. Однако больший интерес здесь представляют случаи, когда перестановки используются для уменьшения фокуса на лингвистических различиях между исходным и целевым языками, что особенно важно при переводе

стихов, текстов песен и магических заклинаний, часто встречающихся в волшебном фэнтези. В данном случае основной задачей переводчиков является сохранение ритма и стиля оригинального текста, поэтому перестановки сопровождаются использованием архаизмов и инверсии. Использование грамматических замен в произведениях жанра фэнтези в целом мало чем отличается от их применения в других жанрах, и, как правило, ставит за цель языковую экономию и глагольную конденсацию.

В рамках изучения лексико-грамматических трансформаций нам показалось интересным, что примеры перевода некоторых слов и выражений попадали как под использование антонимов, так и синонимов, в зависимости от контекста. Что еще любопытнее, объем применения экспликации намного превышал объем имплицированных наименований. Это связано прежде всего с тем, что многие слова и выражения в фэнтези-произведениях несут в себе скрытый смысл, который может быть потерян при прямом переводе. Однако в некоторых случаях эта экспликация выглядела неуместно и, вместо дополнительного смысла, который тексту придал автор, приносила в контекст излишний элемент разговорности (речь идет прежде всего о переводе книги „Гарри Поттер и Философский камень“ М. М. Спивак). Наиболее удачной экспликация в рамках волшебного фэнтези была в тех случаях, когда переводчик стремился к объяснительной передаче с помощью архаизмов. Применение компенсации в фэнтези-литературе связано главным образом с использованием устойчивых выражений на русском языке, которые, однако, зачастую несут с собой элемент разговорности и неформальности, отсутствующий в оригинальном тексте.

Seznam použitých informačních zdrojů

- ANTHONY, P. *A spell for Chameleon. Del Rey trade paperback edition.* New York: Del Rey, 2019. – 432 c.
- BACON E. *Writing Speculative Fiction: Creative and Critical Approaches.* – Bloomsbury Publishing, 2019. – 196 c. C. 63.
- CLARE C. *The Mortal Instruments #1. City of Bones.* New York: Margaret K. McElderry Books, 2007. – 485 c.
- FABRIZI M. A. *Fantasy Literature. Challenging Genres.* SensePublishers, 2016. – 234 c.
- GARNER J. *Wings of Fancy: Using Readers Theatre to Study Fantasy Genre.* – Libraries Unlimite, 2006. – 245 c.
- JAMES E., MENDLESOHN F. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature.* Cambridge University Press, 2012. – 268 c.
- MEYER S. *Twilight.* New York: Megan Tingley Books, 2009. – 540 c.
- MITIAS Michael H. *The Philosophical Novel as a Literary Genre.* – Springer Nature, 2022. – 145 c.
- PRATCHETT, T. *The colour of magic.* London: Corgi Books, 1985. – 240 c.
- RAMOS-GARCÍA M. T. *Paranormal romance and urban fantasy.* The Routledge Research Companion to Popular Romance Fiction. 2020. – 27 c.
- ROWLING J. K. *Harry Potter & The Philosopher's Stone.* Hufflepuff Edition. London: Bloomsbury, 2017. – 359 c.
- STABLEFORD B. *The A to Z of Fantasy Literature.* Scarecrow Press, 2009.
- TOLKIEN J. R. R. *The lord of the rings: Fellowship of the Ring.* London: HarperCollins, 2002.
- What Is the Fantasy Genre? History of Fantasy and Subgenres and Types of Fantasy in Literature* // Master Class URL: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-the-fantasy-genre-history-of-fantasy-and-subgenres-and-types-of-fantasy-in-literature> (дата обращения: 13-03-2023).
- АГАФОНОВА А. С. *К вопросу о классификации реалий научной фантастики и способах их перевода.* Молодой ученый, 2015. № 17.

- АПСАМАТОВА А. Ж. *Классификация переводческих трансформаций при переводе художественных произведений*. Вестник МУК, 2012.
- БАРХУДАРОВ Л. С. *Язык и перевод*. М: Международные отношения, 1975.
- БАХТИКИРЕЕВА У. М., ЛАВИЦКИЙ А. А., ПЕТРАШКО Т. Н. и ХУКУНИ Г. Т. *Основы перевода: учебное пособие*. Минск: Вышэйшая школа, 2019.
- БЕЛОКУРОВА С. П. *Словарь литературоведческих терминов*. – Санкт-Петербург: Паритет, 2007.
- БЕЛОУСОВА Е. А. *Окказиональное слово в произведениях современной научной фантастики: автореф. дис. канд. филол. наук*. Майкоп, 2002. – 20 с.
- БОЖКО Е. М. *Квазиреалии мира фэнтези, их классификация и роль в воздействии текста перевода на получателя*. Научно-технические ведомости СПбГПУ. Гуманитарные и общественные науки, 2011. № 3. 188–191 с.
- БОНДИНА Е. С. *К типологии жанра фэнтези: автореф. дис. язык. наук*: Нижний Тагил, 2009. – 2 с.
- ВЛАХОВ С. И. и ФЛОРИН С. П. *Непереводимое в переводе*. СПб.: Библиотека лингвиста. 1980. – 406 с.
- ГАК В. Г. *Типология контекстуальных языковых преобразований при переводе // Текст и перевод*. М.: Наука, 1988.
- ГИРШМАН М. М. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. Москва: Литрес. 2020.
- ГОРШКОВА А. И. *Архетипические словесные образы в художественном англоязычном тексте жанра фэнтези (на материале романа “Son of the Shadows” Джульет марильер)*. Херсон, 2019.
- ГОРЯЧУН А. К. *Перевод реалий с английского языка на русский (на материале романа К. С. Льюиса «The Cronicles of Narnia»)*. Благовещенск, 2018. – 59 с. URL: <https://irbis.amursu.ru/DigitalLibrary/VKR/2295.pdf>
- ГРОЛЬМАН М. Б. *Межъязыковые трансформации при переводе инфинитивных оборотов с английского на русский язык*. Казанская наука, 2015. – 130-133 с.
- ГУРЕЕВА А. Ю. *Проблемы перевода имен собственных в текстах жанра фэнтези на материале романов Дж. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и французский языки*. Вестник ВолГУ. Серия 9, вып. 4. Волгоград, 2016. – 149-153 с.

- ДМИТРИЕВА Э. А. *Дословный перевод как дополнительный инструмент при обучении письменному переводу*. М: КубГУ, 2015. – 8 с.
- ДЬЯКОВА Т. В. *Адекватность выбора способов перевода искусственных антропонимов в жанре фэнтези (на материале произведений Дж. Ролинг)*. *Lingua mobilis. язык. и лит.-вед*, 2013. № 1 (40). – 18-22 с.
- ЕФРЕМОВА Т. Ф. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. – Москва: Русский язык, 2000.
- ЖАРИНОВ Е. В. *От Шекспира до Агаты Кристи. Как читать и понимать классику*. Москва: Литрес. 2022. – 480 с.
- ЖУКОВА И. Н. *Словарь терминов межкультурной коммуникации*. Москва: Флинта, 2013. – 263 с.
- ЗАГАЙНОВ С. С. и ШЕВЧЕНКО М. А. *Методика обучения военных переводчиков профессиональному иноязычному дискурсу на основе компетентностного подхода*. М: ЛитРес, 2022. – 143 с.
- ЗАМАЛЕЕВА А. В. и РАХИМБИРДИЕВА И.М. *Особенности вымышленных реалий в произведении С. Коллинз «Голодные игры»*. – 29-35 с. URL: https://dspace.kpfu.ru/xmlui/bitstream/handle/net/160545/F_terralinguae72020_29_35.pdf?sequence=-1
- КАДЫЧЕГОВА В. В. *Литературный жанр фэнтези как один из факторов формирования личности подростка: автореф. дис. рус. я. наук: Зеленое, 2010. – 27 с.*
- КИСЕЛЕВА И. А. *Особенности перевода литературы жанра фэнтези. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература, 2007. Сер. 9, вып. 1, ч. 2. – 55-58 с.*
- КЛЭР К. *Орудия смерти. Город костей. Книга 1*. Пер. с англ. О. С. Акопян. Москва: РИПОЛ классик, 2016. – 571 с.
- КОЗЕЛ Й. *Специфика перевода фэнтези (на материале оригинальных текстов произведений Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер» и их переводов на русский и польский языки)*: дис. м-р лингв. наук: Минск, 2015. – 102 с.
- КОМИССАРОВ В.Н. *Теория перевода*. М.: Высшая школа, 1990. – 254 с.
- КОРОЛЕВ К. М. *Поиски национальной идентичности в советской и постсоветской массовой культуре*. Москва: Нестор-История. 2020. – 376 с.

- КУЗНЕЦОВ С. А. *Большой толковый словарь русского языка*. – Первое издание изд. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998. – 1534 с.
- КУЛИКОВА Н. Н. *Переводческие трансформации*. Пятигорск, 2016. – 3 с.
- ЛАДЫГИНА О. А. *Особенности перевода топонимов (на материале романа George R. R. Martin “A Game of Thrones. Book One of a Song of Ice and Fire”)*. Челябинск: Южно-Уральский государственный университет. – 54 с.
- ЛЕВИЦКАЯ Т. Р. и ФИТЕРМАН А. М. *Теория и практика перевода с английского языка на русский*. М. 1963. – 125 с.
- Литература в зеркале медиа. Коллектив авторов. Часть I*. 2016. Москва: Литрес. – 400 с.
- ЛУГОВАЯ Е. А. *Топоним виртуального пространства как культурно-историческая категория (на материале эпопеи Дж. Р. Р. Толкиена «Властелин колец»)*: дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. н. Ставрополь, 2006. – 217 с.
- МАЙЕР С. *Сумерки*. Пер. с англ. А. И. Ахмерова. Москва: АСТ, 2010. – 530 с.
- МАКЛАКОВ И. А. *Специфические особенности жанра фэнтези в творчестве Д. Толкина*: автореф. дис. язык. наук: Краснодар, 2013. – 11 с.
- МИНЬЯР-БЕЛОРУЧЕВ Р. К. *Общая теория перевода и устный перевод*. М: Воениздат, 1980. – 236 с.
- Мобилизованное средневековье. Том 1 Медиевализм и национальная идеология в Центрально-Восточной Европе и на Балканах*. Коллектив авторов. 2021. – 476 с.
- НАДЕЖДИНА Н. Г., ЮДИНА О. А. и КРЮКОВА Г. К. *Переводческие трансформации и приемы перевода*. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2015. – 30 с.
- НЕФАГИНА Г. Л. *Русская проза второй половины 80-х — начала 90-х годов XX века*. – Минск: Экономпресс, 1998. – 232 с.
- НИКОНОВ В. А. *Введение в топонимику*. М.: ЛКИ, 2011. – 184 с.
- НОВИЧКОВ А. А. *Авторские топонимы в романах фэнтези. Альманах современной науки и образования*. Тамбов: Грамота, 2009. № 8. Ч. 2. – 129-132 с.
- ПАК С. М. *Имя собственное: функционально-прагматический аспект*. М: 2003. – 157 с.

- ПАПКИНА Д. С. *Типы литературных аллюзий*. Вестник Новгородского Государственного университета, 2003. № 25. – 78-87 с.
- ПАРХОМЕНКО О. А. *Синтаксические способы выражения побуждения и запрета в современном английском языке и их интерпретация на русский язык*. М: ЛитРес, 2023. – 113 с.
- ПИГУЛЕВСКИЙ В. О. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. – 1-е изд. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с.
- ПРАТЧЕТТ, Т. *Цвет волшебства. Плоский мир*. Пер. с англ. И. А. Кравцова. Москва: Эксмо, 2011. – 260 с.
- ПРИХОДЬКО Ж. А. *Особенности перевода лексики жанра фэнтези с английского на русский язык*. Пятигорск: Институт переводоведения и многоязычия, 2011. – 145-156 с.
- РАРЕНКО М. Б. *Основные понятия переводоведения (отечественный опыт)*. М: ИНИОН РАН, 2010. – 260 с.
- РЕЦКЕР Я. И. *Теория перевода и переводческая практика*. М: Международные отношения, 1974. – 241 с.
- РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. И. В. Оранский. М., Росмэн, 2001. – 399 с.
- РОУЛИНГ ДЖ. К. *Гарри Поттер и Философский Камень*. Пер. с англ. М. М. Спивак. Махаон, 2020. – 432 с.
- САДОХИН А. П. и ГРУШЕВИЦКАЯ Т. Г. *История мировой культуры*. – Москва, Литрес. 2022. – 976 с.
- СЕВИНДЖ АЛИ-КЫЗЫ С. *«Средиземье» Джона Толкина. Модернизация научных исследований*. – Горловка: XXI Международная научно-практическая конференция. 2012. – 235 с.
- СЕРОВ Н. В. и А. Б. ШЕВНИН. *Теория и практика перевода*. Элиста, 1979. – 125 с.
- СИМОНОВ А. И. *Фэнтези: экскурс в историю. Уфимская литературная критика. Выпуск 3*. – Уфа: Литрес. 2022.
- СОЛОДОВА Е. А. *Как написать книгу и что делать дальше*. Москва. 2018. – 177 с.

СОЛОМОНОВА М. В. *Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе*. Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2015. – 8 с.

ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. А. А. Грузберг. Москва: АСТ, 2021. – 1312 с.

ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. И. Грушецкий и Н. В. Григорьева. Москва: АСТ, 2016. – 730 с.

ТОЛКИН ДЖ. Р. Р. *Властелин колец: Братство Кольца*. Пер. с англ. В. А. Маторина. Москва: АСТ, 2020. – 1408 с.

ТОЛКИН Дж. Р. Р. *Руководство по переводу имен собственных из "Властелина Колец"* / пер. с англ. Д. Туганбаева, М. Скуратовской. СПб.: ТТТ, 2009. – 164 с.

УГЛЯНИЦА Н. Г. *Перевод художественной литературы в жанре фэнтези: канд. филол. наук*. Минск, 2011. – 277-279 с.

Фэнтези как жанр литературы: когда появилось, кто придумал // Fanzon-portal.ru URL: <https://fanzon-portal.ru/press-center/redaction-material/kak-i-kogda-poyavilos-fentezi-istoki-zhanra/> (дата обращения: 13-03-2023).

ХОМЯКОВ В. И. *Новейшая русская проза*. – Москва: DirectMedia. 2019. – 241 с.

ШВЕЙЦЕР А. Д. *Теория перевода*. М: Наука, 1988. – 216 с.

ЭНТОНИ, П. *Чары для Хамелеоши. Ксанф*. Пер. с англ. Д. А. Трудолобова. Москва: Лабиринт, 1998. – 544 с.

ЯВОРСКАЯ Е. А. *Скандинавские мифы. Для тех, кто хочет все успеть*. Москва: Литрес. 2020. – 131 с.

ЯКОВЕНКО О. К. *Жанровые особенности фэнтези (на основе анализа словарных дефиниций фэнтези и научной фантастики)* // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – Иркутск, 2008.

17 Common Fantasy Sub-Genres // ThoughtsOnFantasy. URL: <https://thoughtsonfantasy.com/2015/12/07/17-common-fantasy-sub-genres/#swordandsorcery>

50 Fantasy Subgenres and Their Must-Reads // Reedsy URL: <https://reedsy.com/discovery/blog/fantasy-subgenres> (дата обращения: 13-03-2023).